Das junge Deutschland

Zweiter Jahrgang Nr. 3.

Fünfter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Geist der Utopie

Von Ernst Blaß

Ernst Bloch ist der Name des Philosophen, der das Buch „Geist der Utopie"[1]) geschaffen hat. „Incipit vita nova".

Wir wollen wieder „sein"; alles Andere trete hinter dies Bestreben zurück. Denn wir sind in grauenhafter Weise abhanden gekommen. Irgendwohin sind wir versteckt worden; wir träumen hinter Dornen. Das Leben draußen ist unheimlich geworden. Es ist unmöglich, daß wir in Wahrheit die sind, die morgens in möblierten Zimmern erwachen und mit der Stadtbahn ins Bureau fahren. Aber die Abstraktheit der großen Stadt trägt nicht die Schuld. Zwar kennen wir den Briefträger nicht, der zu uns die Briefe der Geliebten trägt, und an unserem Weg sind immer „Laternen und viel Stein", aber die anderen Dinge haben sich uns ebenso entfremdet, ja verfeindet, sie drohen, uns zu überfallen, und was wir für unsere Wohnung und liebe Gewohnheit halten, könnte jeden Augenblick die höhnischste Miene annehmen. Nur unser Spiegelbild lebt in diesen Räumen, unser Selbst ist uns entwendet worden, aber es kann zu jeder Zeit als unser Doppelgänger auftreten und uns verfolgen und narren.

Die Dinge tragen nicht die Schuld daran, daß wir zu ihren Narren geworden sind. Wir haben uns zu den Dingen begeben und unser Selbst verlassen. Nun fehlt es uns, wir haben Vieles, aber das Eine müssen wir qualvoll suchen, und wir haben vergessen, was wir suchen wollten. So treiben wir umher und wähnen uns im täglichen Leben und in der Wohnung daheim, indessen irgendetwas Furchtbares und maßlos Albernes, etwa der Verfolgungswahn, auf uns wartet und plötzlich, ungeahnt, aus einer Ecke auf uns zutreten kann. Nein, wir sind das nicht zwischen den Möbeln und im Alltag agierend, konsumiert und Konsumenten; ein Betrug mit uns wird ausgeführt, so kann es in Wahrheit nicht um uns stehen. Wir müssen unser verlorenes Ich wiederfinden, oder wir verfallen dem Doppelgänger, der uns, seine Schatten, vor sich her treibt und an uns rächt, daß wir ihn verlassen haben.

Deshalb tut eine lange Besinnung not, ein Sanatorium; wir können eines Tages vielleicht wieder ruhig sein und lächeln; es wird „in unserm Busen helle, im Herzen, das sich selber kennt."

---

[1]) Das Buch ist bei Duncker und Humblot (München und Leipzig) erschienen.

Der Krieg, die teuflische Auftürmung des uns Feindlichsten, das tote Gerät, das Gas, wir, als ebenso bereitwilliges Werkzeug verwandt, muß vielen gezeigt haben, daß wir zu Schatten und Narren gesunken sind — wie wäre es sonst möglich gewesen, daß solches geschah? Und es ist unmöglich, daß wir in Wahrheit es taten!

Wir haben vieles, das Leben ist künstlich und kompliziert, mit Schmuck behängt, der Verstand überwindet Schwierigkeiten, die Genußsucht pflückt Blumen, eh' sie verwelken, das Haus ist reich und kostbar, aber der Bewohner fehlt; das Gemach ist verlassen, es ist unheimlich im Heim.

Wir müssen erst wieder heraufkommen. Wir wollen wirklich „sein".

Wir müssen uns bei unserem Namen rufen. Wir müssen uns erkennen, erwählen, uns treffen und besitzen.

*　　*
*

Blochs Werk ist ein gewaltiges „Fanget an!" Möge ihm die wahllose „günstige Aufnahme bei Presse und Publikum" erspart bleiben! Ich zöge Beckmessers Kritik dem entmutigenden Erlebnis vor, von den mageren Kühen aus Pharaos Traum verschlungen zu werden, ohne sie fetter zu machen. Eine andere Aufnahme ziemt sich, nicht die des Gastes, wenn man ihn auch mit offenen Armen empfängt. Die Gedanken dieses Buches müssen bewegen, erwecken und bilden, in Bewußtheit, Handeln und Wesen der Zeit übergehen. Denn es ist notwendig, daß zutiefst eingegriffen und daß zuinnerst bekannt werde, wer die Erreger von Unglück, Verzweiflung, Schlechtigkeit, Weltverwüstung heute sind. So ist das Buch eine „rettende Tat", der eine tiefe Dankbarkeit geschuldet wird.

„Wie nun? Es ist genug. Nun haben wir zu beginnen." Das sind die Worte seines Anfangs, seiner „Absicht".

Wir sind es, die zu beginnen haben. Denn daß wir unser Selbst versäumt, unseren bewegenden Mittelpunkt verfehlt haben, hat alles auf den heutigen Stand gebracht. Allzulange waren wir exzentrisch, bis wir uns verirrten und verloren und nur nach äußerem Gewinn und Zuwachs trachteten. Von unserem innersten Wesen entfernten wir uns soweit, daß wir seinen Ruf kaum mehr vernahmen. So fingen die Objekte um uns an, über uns zu gebieten, unsere verführte Kraft diente dem uns Feindlichsten, eine Wüste umgab uns bald, und der uns eingeborene erste Traum, unser Ich, das uns rief, der Doppelgänger, der uns suchte, brachte uns nur aus der Irre in den Wahn. Aber es ruft noch in uns, wenn es auch übertönt wird. Es ist nicht erstorben; hier allein ist das Wort zu finden, das den Bann zerbrechen kann. Was in uns träumte, muß zum Leben gebracht werden. Die Entfernung von diesem entscheidenden, erzeugenden Selbst, hat alles öde werden lassen und das Sterben Gottes verursacht, das nichts als unser eigenes Verglimmen ist. Es ist vergeblich, draußen zu suchen und in unseren äußeren Kräften: gedenken wir des heimlichen Brennens auf unserem Herd, des vorzeitlichen Traums, den wir hegen, ja, der wir in Wahrheit sind, der unser eigentliches Selbst ist. Es ist so einfach, und wir könnten endlich eine Heimat finden. Nicht um zu träumen und auf der Erde nur Gast zu sein, sondern wie wir uns geträumt haben, das entscheidet unser Leben, steckt uns das Ziel, das es zu erreichen gilt: daß sich der Traum erfülle, und wir „wirklich" „seiend" werden. Freilich steht die Welt mit feindlichen Dämonen wischen uns und der Erfüllung; sie sind bestrebt, uns zu ermüden und in die Irre zu führen; wir müssen wach sein und dürfen nicht erliegen; Tatkraft wird von uns verlangt.

So wollen wir zu uns selbst gelangen, suchen uns auf, quer durch die Welt, in den Erscheinungen, die unser eigenstes Wesen enthalten; noch unvollendet, aber schon erwärmt und klopfend, ist die Musik, der gestaltete Ton, unser Wesen. Aber erst das Ende, dem wir zuwandern, wird uns ganz zu uns selber machen, fertig und nicht mehr getrübt. Am Ende werden wir völlig sein, was wir jetzt nur träumen, ahnen und ersehnen. So warten wir auf den Messias, rufen nach ihm, bereiten sein Kommen vor, daß das Begonnene vollendet werde. Wir rufen ihn und bereiten ihn vor, indem wir unabgelenkt unsrem Ich und unsren Selbstbegegnungen die Bahn durch die Welt brechen und auf dieser Straße hin wandern bis zur Apokalypse.

*　　*
*

Geiſt der Utopie — das weit Zurückliegende und Künftige, die verborgenſte, innerſte Weiſe, das Geheimnis unſeres Weſens, des zuſtändlichen, uns ſelbſt meiſt ſcheinbar „entlegenen“ Weſens werde Tat, durchbreche den ſich andrängenden Stoff! Denn wir wollen endlich nach Hauſe gelangen in unſeren weſentlichen Traum. In den Tatſachen der Erde und der anderen Sterne ſind wir Fremde, nirgends nimmt man uns gaſtlich auf: die Tatſache, das iſt der Verrat an uns, nur der Traum des Anfangs iſt treu und vertraut. Der Weg zu den Tatſachen geht über die Leiche unſerer tiefſten, rätſelhaften, von uns immer geſuchten und oft verlaſſenen Perſon. Die Tatſachenwirklichkeit raubt uns das eigentliche Sein, die volle Fahrt unſeres Fahrzeugs. Hier hat nichts Tiefgang; wer mit den Tatſachen fährt, verliert das Ziel. Es ziemt ſich nur das Eine: ganz zu uns, zu dem Traum, der wir ſind, heimzukehren, umzukehren auf dem Weg zu den Tatſachen, ſelbſt die Straße der „Werke“ zu verlaſſen und in den innerſten Ring des warmen Ich zu pilgern. Denn nur hier können wir völlig die werden, als die wir von uns ſelbſt geträumt wurden; die Werke ſind ſchon abgerückt, ein fremder Lichtſchein iſt in ſie gefallen, die innerſte Dauer und Treue iſt unterbrochen, ſie ſtehen bereits neben uns wie neben den Tatſachen der Anfall und der Einfall ſtehen.

Es kommt nur auf dieſe Treue an: das in uns Seiende, Währende, unſere Tiefe.

Aber überall wird ſie angefochten. Es treibt uns fort von uns zu Verwandlung und Untreue; wir verirren uns und gehen leicht verloren. Wir bleiben nicht, die wir waren oder gar als Künftige ahnen; das Fremde nimmt überhand, uns in tote Steine zu verzaubern.

Wie aber bleibe ich mir treu inmitten der gefahrvollen, gegen mich anſpruchsvollen Tatſachenwelt? Denn der Wille zur Treue verbietet mir ja, im inwendigen Traumweſen, in der Wärme des Urſprungs zu verharren; er befiehlt mir den Traum zur Verwirklichung reif zu machen. Auch führt mich der Traum nicht wie eine Feuerſäule durchs Leben. Ich ſoll ihn auch nicht wie Don Quixote lebend nachträumen, ſondern ihn bis zur Wirklichkeit hin leben. Deshalb bin ich auf ſchmalem Weg zwiſchen Abgründen, in Angſt, die wahre zu mir hin gewandte Entſcheidung zu verſäumen, mich zu täuſchen, mein Selbſt zu verfehlen. Aber trotz allem: es glimmt in mir, es ſucht, das Dunkel zu lichten, eingedenk, lebendig, inſtändig, getreulich zu bleiben, die verhängnisvollen Fragen des Lebens angemeſſen, vom Traume ausgehend, aber dem Leben gebend, was des Lebens iſt, zu beantworten und ſo für das Kommen des Meſſias bereit zu werden.

So geht es dem Traume treu durch die Welt, wandernd, kämpfend, Entſcheidungen treffend, vollbringend, durch die Gefahren des Ausgelöſchtwerdens den Weg der Selbſtbegegnungen zum Ziel der Verwirklichung des Ichtraums, der Vollendung des geträumten Ichs. Denn ich habe mich nur geträumt wie Ofterdingen, aber am Ende werde ich es ſein. Vorher bin ich unklar, verſchwommen, dämmernd zwiſchen Tag und Nacht, aber wenn ich getreu zum aufgehenden Stern meines urſprünglichen Traums hin wandere, zu mir hin, wie ich noch nie war, aber ſein müßte, wenn ſich der Traum erfüllte, mich durchſchlagend, mir entgegen, mich verſtärkend und mich treffend, dann iſt ſolche „Treue“ ein Hinwirken auf das Ziel des ewigen, ſich treuen Seins und Bleibens.

Es iſt Geiſt der Utopie: dem traumhaften Ich die Treue zu halten, damit es am Ende erfüllt und ſich ſelber treu ſei, dem von ihm wie Wirklichkeit von Traum getrennten Selbſt entgegenzuziehen, auf dämmerhaftem Weg, zugleich Wanderer und zitternde Nadel im Kompaß, um mit ihm am Ende zuſammentreffend zu verſchmelzen und ſich zu vollenden. Um am Ende das Geträumte „ſein“ zu können, muß bereits jetzt das in mir Keimende und Klopfende, Mitgehende und Verkündende gewählt, bekannt und befolgt werden. So wird der Traum zum Gelübde und zur verſuchten Treue, um die wirkliche Treue am Ende, das Sein, vorzubereiten.

* *
*

Ernſt Blochs Buch hat den Untertitel „Die Selbſtbegegnung“. Es enthält die erſten Skizzen zu dem „Syſtem des theoretiſchen Meſſianismus“, zu deſſen ſechs ſpezifiſchen Selbſtbegegnungen des „lebendigen, eingebauten, menſchlichen, ſozialen, muſiſchen und gläubigen Ich“ die Fahrt geht, zur „Theorie des Lebens“, „Theorie des Weltbaus“, „Philoſophie der Geſchichte“, „Philoſophie des Staates“, „Syſtem der Aeſthetik“ bis zur „Ethik und Metaphyſik der Innerlichkeit“, um ſo für den praktiſchen Meſſianismus des Endes ſturmreif zu machen. Allein das Ich hat den Schlüſſel; die Aufgabe, unabgelenkt auf ſich ſelbſt zu dringen, ſich ſelbſt anzutreffen mit dem Ziel des dereinſtigen

vollendeten Seins, der Traumerfüllung ist ihm gestellt. „Der Wunsch baut auf und schafft Wirkliches, wir allein sind die Gärtner des geheimnisvollsten Baums, der wachsen soll. Es hilft dazu die andauernde Traumkonzentration auf sich selbst, auf sein reineres, höheres Leben, auf das innere Hellwerden, auf die Erlösung von Bosheit, Leere, Tod und Rätsel, auf die Gemeinschaft mit den Heiligen, auf die Wendung aller Dinge zum Paradies; immer und überall — die Apokalypse ist das Apriori aller Politik und Kultur, die sich lohnt so zu heißen."

Das Utopiebuch als Skizze des Systems und essayistische Ahnung und Vorbereitung läßt seinen Hauptgedanken nicht isoliert, erkaltet, als transportablen Gegenstand für Diskussionen, sondern er schwingt in dem anhebenden gewaltigen Schwingen, im Sturm, in der Tat dieses Buchs. Und was sich im Buch zuträgt, ist nicht nähere Erörterung und Ausführlichkeit, sondern Ausführung, Leben, Marsch. Es geht die Straße zu uns hin; die Entdeckungsreise nach unserem Mittelpunkt wird unternommen, nicht um nur zu entdecken, darzustellen, eine neue den alten Tatsachen anzureihen, sondern um dort in der einzigen Heimat zu bleiben, den heimatlichen Stern immer mit den Füßen zu berühren und mit seinem Licht die Dunkelheit zu durchdringen.

So ist das Buch lebendig, Aktivität, glühendes Erleben der Selbstbegegnungen, nicht deren abstrakte Predigt; es erzählt die Fahrt nach innen, die immer tiefere Einkehr in das fremde und doch sonderbar nahe Sich-Schreiben des Ornaments; in unser Weinen und Lachen über Don Quixote; in das, was tönt und Musik wird, ein unkörperliches Schiff, mit uns befrachtet; in das Wachen, Gedenken und Warten; in die von uns ausgehende, zu uns her bewegende Liebe, die uns und die Geliebte so verwandelt, wie sie uns beide zu uns selbst kommen läßt; in die letzte, eigentümliche, unkonstruierbare, alles sagende Frage, im Fließenden der Welt sich umfangend.

Der Philosoph führt hindurch durch die Breite der Welt ins Tiefe hinein, in jeder der Sphären verweilend und doch immer weiter stürmend, im Aufbruch begriffen, um erst durch das Zusammenschauen der Einzelbegegnungen, das Durchmessen der ganzen Strecke, den Prozeß des Reisens selbst, den feurig mit den Erlebnissen angefachten und genährten Begriff, das Ziel zu gewinnen, zu beschwören. Den Weg der Selbstbegegnungen führt der Philosoph zum Spüren dessen, was unser eigenes warmes Herz schlagen will, zurück von den Verrichtungen und Werken, die erkalten und unser Bestes vergraben, unsere geheime Losung und den Schlüssel, der wie der Finger des Mädchens im Märchen den Berg aufschließen soll. Aber in der Musik ist es, hier kommen wir zu uns. „Der gestaltete Klang bleibt so kein Gegenüber, sondern es ist etwas in ihm, das uns die Hand aufs Herz legt, das uns mit uns selber umstellt und derart unsere bedürftige, ewig fragende Rezeptivität mit sich selbst, zum mindesten mit ihrer unabgelenkten, rein gewordenen, als sie selbst widerhallenden Frage nach der Heimat beantwortet."

So uns durchwandelnd, um ganz finden und besitzen zu können, führt der Weg des Philosophen, nicht Beschreibung noch Aufforderung, sondern Beginn und Tat, um ans Ende zu gelangen, um die Wahrheit und das Licht des Endes zu beschwören, um das endgültige Gedeihen unseres von den Tatsachen müde gemachten, entflohenen, versteckten und geheimnisvoll tickenden utopischen Existierens vorzubereiten. „Wie es sich in diesem Buche regt, zu wissen, was zu tun sei und die Ichwelt aufzuschließen, so sind bereits diese ersten Skizzen aus dem System nicht für das Publikum, sondern, geschichtsphilosophisch diktiert, für den Menschengeist in uns, für den Gottgeist im Zustand dieser Epoche, als Anzeiger seines Standindexes geschrieben; und jedes Buch in seinem Gesolltsein, in seinem Apriori, die Kraft dieses Utopiebuches möchte zuletzt wie zwei Hände sein, die eine Schale umspannen, wie zwei politische Hände, die die gewonnene Schale zum Ende tragen, gefüllt mit dem Trank der Selbstbegegnungen und der Musik, als den Sprengpulvern der Welt und den tropischen Essenzen des Ziels, hoch emporgehoben zu Gott."

* *
*

Und nun: wie ist es für uns, dies Buch aufzuschlagen und zu lesen? Nicht nur Bereicherung ist hier zu gewinnen und Belehrung, sondern es handelt an uns; ein Leuchtturm, nicht mehr erhofft in unserem Dunkel, versendet plötzlich sein gewaltiges Licht. So wird es das sonderbarste Glückserlebnis, nicht weil neue Wege gezeigt, neue Ziele verheißen würden, sondern die endlose Nacht dieser Zeit ohne Stern und Hoffnung bekommt Sinn, unser mühseliges Beginnen wird Handlung in dem umfassendsten Mythos, unser Treiben erhält Richtung und Bewußtsein; wir fangen an uns

wieder zu verstehen. Unser Dunkel und der sich verbergende, uns entzogene Gott sind freilich nicht in ihrem Zustand verändert, aber wir werden zu dem in uns noch glimmenden, utopischen Schein gewiesen, zu dem Herd, auf dem noch einmal Feuer und Wärme bereitet werden soll. So fängt „Hoffnung wieder an zu blühn", Gewißheit, noch etwas zu besitzen, das nicht allein den zukünftigen Weg bahnen und erleuchten kann, sondern auch die trübste Gegenwart lichtet, sie als feindliche, aber „sinnvolle" Phase der Geschichte entdeckend. Keineswegs wird hier indessen alles Bestehende als sinnvoll akzeptiert — gerade den Panlogismus und das Sich=Schicken bekämpft diese messianische Philosophie leidenschaftlich — doch indem gezeigt wird, wo die Hoffnung wächst und wo die feindlichen Dämonen des Todes, der Ermattung, der Vereitelung, der Selbstentfremdung hausen, wird das Buch ein „Geländer am Strome", das fasse, wer es fassen kann.

So ist diese weithin, bis zum Ende deutende Philosophie der Mythos vom Menschen; das die Erscheinungen durchquerende, in sich selbst einmünden lassende und so zur Sturmflut ansteigende Begreifen wird hier Symbol der menschlichen Aufgabe. Es ist heilend und erschütternd, dies Werk zu gewahren, diesen Aufruf zur Innerlichkeit, zum verhülltesten, wahrsten, aber nach außen treibenden, umstoßenden und durchdringenden Wollen zu vernehmen. Doch auch die in diesem Buch wirkende Tatkraft selbst, die innere Fülle, der beispiellose Reichtum an Gedanken und Verbindungen, das Weiträumige, Durchbrochene, Vielstimmige, das sich hier und dort erkennende, Vieles hereinziehende, schwingende und schwellende Barock, das grandiose Genie schafft ein großes Glück. Werde uns das Buch aber zu noch Wichtigerem als zu einem Glück, nämlich zum Heil!

Und der Regen regnet jeglichen Tag. Aber wir können tiefer zu uns gelangen, in die enge Zelle, die Lampe brennt freundlich, das Herz kennt sich selber, der Traum taucht auf und sendet uns aus, unablässig seiner eingedenk, den Anbruch der wahren Wirklichkeit vorzubereiten.

Gedichte

Von Robert Brendel

Der grauen Weichheit deiner fernensücht'gen Moore,
Die wie an sanften Wolkenbändern aus den Himmeln schwingt,
Und sich aus meerverwandter Einzelung zum tiefsten Chore
Erlechzter Einheit wilder Gegensätzlichkeiten ringt —

Den süßen Schauern, die um deine braunen Wasser,
Behälter uralt heil'ger Rätsel, opferlüstern streichen,
Und deinen Dämmern, die gefahrumwittert schwer in blasser
Und ahnungssel'ger Ungewißheit in die Himmel reichen —

Verfielen die Gewölbe, deine süßen Weihen,
Altäre und von weißen Kerzen stiller, steiler Schimmer —
Und selbst Gebete, die nach deiner letzten Einheit schreien
Verschweben ganz vor jener weiten Einzigkeiten immer.

Die Schwärze dunkelrunder Marmorbecken
Kreist um die Wege meiner jüngsten Lande
Und hängt an ihrer Weiße so in dunklen Flecken
Wie welke Kelche einer feiernden Girlande.

Zu Labyrinthen schattet sie die Straßen,
Weil alle Wasser, die aus ihr entspringen,
In ihren Tropfen alle fernen Sünden fassen,
Versunkene Dunkelheiten über meine Wege schwingen.

Ich preßte meine Stirn an alle Marmorränder,
Und jeder Springflut bot ich mich auf Büßerknieen —
Doch meiner Pfade kieshell überstreute Bänder
Versagten sich, mit mir beladen fortzuziehn.

So steh ich nun am Rand der schwarzen Marmorbecken
Und schöpfe ihre Wasser aus mit frommen Schalen,
Daß wenn sich diese heilig zu den Himmeln strecken
Mir alle Schattenwege zukunftsoffen strahlen.

* * *

Du schrittst auf Pfaden zwischen Gott und Welt
Bald Diener — voll demütiger Gebärden,
Des Frommheit über allem Glanz der Erden
Ins Unermessene wie ein steiler Schatten fällt —
Bald Herrscher — dessen goldbeschuhte Füße
Nur widerwillig sich dem Boden fügen,
Des Allmacht in gottgleichem Niegenügen
Der Erde Kraft und Not und ihre Süße
Zum Knechtsein zwingt und seines Sieges Last,
Als ob er dadurch schon den Gott als Bruder grüße,
Wie Zeichen seines Weltenkönigtumes faßt.

Selbst in den Nächten deiner einsamstillen Ruh
Standst du doch Zwein unsichtbar gegenüber
Und wechseltest hinüber und herüber
Mit Gott und Erde Widerrede immerzu —
Und was in heiligen Versunkenheiten
Wie Allheitshymnen lösend dich durchdrang,
In Harmonien wie Einigkeit dir klang —
War nur ein übermächtiges Begleiten
Von deiner Seele orgelgleich gespielt,
Daß sie die feindlichen Zwiespältigkeiten
Im Sang des All — und Einen für versunken hielt.

* * *

Breite feierliche Matten vor mein Haus.
Kränze mir den Dreifuß heil'ger Stunden,
Schütte alles, was sich deinem Glück entbunden
Ueber meine Füße und Sandalen aus.

Steht nicht eine Spanne trunkner Seligkeit
Hoch wie alle Himmel uns im Herzen?
Wurde nicht durch sie zu sonnenmächt'gen Kerzen
Alles blasse Schwellen unserer Müdigkeit?

Jetztseinstage sind mit Ewigkeit getränkt,
Ferne Zukunft stürzte bleich hernieder!
Und der eine Kuß auf deine scheuen Lider
Ward uns wie ein Gleichnis alles Seins verhängt.

* * *

Zukünfte hängen wie gereifte Früchte
Am Himmel meines Träumens säfteschwer,
Und Lüfte ewig unerschöpfter Süchte
Gehn wie Gesänge wallend über ihnen her.

In Stürzen leb ich dieses letzte Sehnen.
Geklüfte werden höhenwärts entrückt,
Und wo die Stirne sich zu Wolkenlehnen
Zerschlug, ward alles Sterben überbrückt.

So stolz die Ufer meiner letzten Landung!
So weiß der Fels vor meines Hafens Tor!
Und feierlichen Schwunges wälzt die Brandung
Mir goldnes Strandgut in den Schoß empor.

* * *

Walt Laurent

Von Willi Wolfradt

Ganz wenige kennen seinen Namen (den man französisch ausspricht); seitab von allem Betrieb, aller Hätschelei, aller Vercliqueung rang Laurent sich durch zu seiner Form, die jung ist in ihrer schöpferischen Frische und äußerst reif in ihrer Logik, Gewähltheit und Vollkommenheit. Sie zu beschreiben ist schwer, doch durch den Mangel einer phototechnischen Abbildung immerhin erleichtert. Das Klingen ist ihr Ziel, das Klingen der Farben und der Kurven, das restlos zum Klang ineinander Aufgehen aller Gestaltungselemente, das Einbeziehen des betrachtenden Menschen in diesen Klang. Diese Form ist heute absolut, sie meidet jede unmittelbare Anlehnung an die Bilder der Augenerfahrung, an die sogenannte Natur. Laurent soll eine Periode größter naturalistischer Fertigkeit hinter sich haben; er hat eine andere, stärkere durchmessen, in der seine Art sich mit übernommenen Formen, mit dem Akt auseinandersetzte. Er ist heute ganz frei davon und tatsächlich der erste, den ich sah, der sein Versprechen, eine malerische Adaequatheit zur Musik zu schaffen, eingelöst hat. Dazu gehört nicht nur die Konsequenz der Abstraktion von aller Empirie, die völlige Fabellosigkeit der

Motive wie der Komposition, — dazu gehört, daß der Ausdruck unlöslicher und unverrückbarer Verknüpfung der Teile, der Ausdruck notwendiger und zwar *so* notwendiger Verwebung dominiert, dazu gehört eine tiefe innere Ordnung der Farb- und Formskala, eine Harmonie, die unstarr und sphärisch genug sein muß, um eben doch schwingende, aller Intellektualität enthobene, magische Musik zu sein. Und diese Synthese aus Gesetz und erlösender Erlöstheit (die ich bei dem Herold der absoluten, musikparallelen Malerei, bei Kandinsky noch vermisse) hat Laurent.

Der Versuch, eines seiner weltfremden, ganz geistigen Werke zu beschreiben, hat sich vor allen Reminiszenzen an die Gegenständlichkeit frei zu machen. Aus der Neutralität eines dunklen Blau, das im Rund torhaft den Weg der Entwicklung umlagert, erfaltet sich das Licht. Es kreist in helleren, leuchtenderen, reineren Läufen von Blau der Mitte zu, ringt alle Schatten von sich nieder, bricht sich in den Facetten seines zu Kristallklärung geläuterten Wesens zu neuen, in sich schwingenden Nüancen, vermählt sich mit aufkeimenden Röten zu fein hinsingenden Düften, um in Zonen zartesten Blühens hauchhaft zu vergehen. Sein Glanz ist längst aufgenommen von dem aus lachsigen Orange aufglühenden Hellrot, in dessen Schoß die letzte Blauheit melodisch enttropft. Zu bewußterem Gelb und trompetenfestem Rot gezweit, wirbt der immer engere Farbenkranz um die Tiefe der klingenden Erfüllung, durchkreuzt von weicheren Flügelschlägen, gestuft zum Anstieg harmonischen Jubels, gehemmt von matteren Schwebungen, ins hochzeitliche Fest der letzten Einung des Lichtes und der Farbe endlich zentral geschnellt. Wie eine kristallinische Grotte aus Werten, die man noch viel zu chemisch-trivial benennt, wenn man sie Farbwerte tauft, wie eine den Raum durchorgelnde Perspektivität an sich, wie die Oeffnung im Himmel der Idee, aus der die Taube des heiligen Geistes sich senken könnte, wie ein unendlicher Reigen der Immaterialität mutet es an. Wäre es wirklich zu beschreiben, Laurent (der mir diese schwache Annäherung vergeben mag) hätte es nicht gemalt. Gerade die Unbeschreiblichkeit dieser Schöpfungen ist es, die sie der Musik näher rückt, als es eine ästhetisch-theoretische Uebereinstimmung vermöchte. In seinen Sicheln und sphärischen Dreiecken, die in ihrem Umriß, in der ihrer Fläche immanenten Rhythmik ganz genau das Adagio, das Creszendo haben, das die koloristische Steigerung, der Platz des Teils im kompositionellen Ganzen erfordert, baut sich die Wabe dieser transzendentalen Architektur auf, kostbar in der Zueinanderfügung der Bögen und Winkel wie in der melodiösen Reihung der Farben. Die Sachtheit, die Ueberzeugtheit, mit der da die Kurven aufeinandertreffen, die Valeurs sich benachbaren, die Richtungen sich von einander heben, läßt keinen Raum für die lästige Vermutung kecker Willkür oder fauler Zufälligkeit, sondern erfüllt als solche mit der Weihe, die zur Aufnahme dieser namenlosen Harmonien bereitet. Laurents Abstraktheit hat so gar nichts Gewolltes und ist von pathetischer wie pueriler Manier völlig fern. Sie ist revolutionär im Wagnis, aber jenseits aller zeitlichen Eroberung und Originalität durch ihre Ausgegorenheit. Vielleicht steht sie am Beginn der sakralen Kunst, um die so viele chaotische Stürmer unserer jungerbrausenden, in Fiebern suchenden Tage ringen.

Auch wessen Werk zu nachekstatischem Baudasein eingegangen ist, zählt zu der Schar, die als geistige Jugend durch alle Befremdung hin mit Leidenschaft in das helle Reich der Erneuerung vorstößt. Ihn, Laurent, dessen zurückhaltende Natur der stille Bann der Spröde umgibt, der kaum zum persönlichen Bunde strebt, ihn biete ich dem imaginären Kreis des „jungen Deutschland". Hier wird man einen Namen zu wahren wissen, den noch nicht modischer Ruhm zersplittert hat. Wer diesem Willen eine Wand gibt, sie aufzulösen in symphonische Augenweiden, gibt der Kunst einen ganzen Meister, dessen bin ich sicher.

Costanza

Aus der unveröffentlichten Erzählung „Die Maringotte" von Max Krell

Costanza riß das Federbett zurück.

„Ein Pferd!"

Bostoni, von ihrem nackten Bein verwirrt, begriff nicht. Sie schleuderte die Puderbüchse. Der weiße Ball platzte schäumend an seinem Bauch.

„Ein Pferd!"

Der alte Mann nickte blöd. Eine Türe knirschte. Die bronzene Hängelampe schaukelte vom Durchzug. In das Fenster brannten die Farben des Vormittags. Es war fast zehn Uhr. Die Gasse Neapels

schmetterte herauf in das zerschlafene Bett. Bostonis Schritte klapperten von der Holztreppe heller in den Flur.

Mit rundem Griff wand Costanza sich das offene Haar am Wirbel fest. Der bunte Papagei schrie in alberner Selbstgefälligkeit. „Mein Freund“ — die Tänzerin gab seinem Holzring einen leichten Stoß — „nun haben wir genug voneinander!“ So tief atmete sie, daß sie das Sichwölben der Bauchmuskeln voll fühlte. Ihre Arme schlugen einen Halbkreis durch die Luft. Sie wollte sich anziehen. Die Hände spielten nur. Ueber Geld, das sie verdienen würde, dachte sie lange nach. Das rechte Achselband des Hemdes war tief gerutscht. Auf ambramatter Haut zog das Fensterkreuz bläuliche Schatten. „Gott —!“ Der Satz zerfiel, ehe er ausgedacht war, in Seufzern. Sie wühlte nach einer Spange . . . Im dunklen Bogen der Porta Capuana war sie angesprochen worden — erinnerte sie sich, während sie auf dem Bettrand hockte, die Zehen weich in den schlissigen Teppich bohrte —; ein glühendes Wort war auf sie gestürzt; das Herz hatte die fernsten Adern aufgeschreckt. „Ich bin weiter gegangen“, sagte sie laut. „Ich bin immer weiter gelaufen“, sang sie. „Weiter!“ Die Takte eines Tanz-Refrains kamen. „Bis heute! Bis morgen! Wer holt mich ein?“ Sie lachte. Das überstandene Beben eines nächtlichen Gewitters hatte die Stimme mit banger Süßigkeit gefüllt.

Der Wallach wartete am Tor.

Rosenrote Wolke durchschwamm den Vormittag. In allen Fenstern hingen Guirlanden neugieriger Gesichter. Spott rankte sich über die steile Fassade. Passanten stauten sich zu Queues, in die das gereizte Tier — die Beine schräg vorausgestemmt — Schaum der Nüstern sprühte. Vom dritten Stock sauste ein Staubwedel spitz auf fetten Weibernacken. Gekreisch spritzte in die Gasse.

Der Schneider Chizzola hob sich auf die Zehen.

„Ein auserlesenes Tier!“ sagte er bedeutend. Die Hand aber, die zum Streicheln nach der Flanke des Pferdes fuhr, zuckte furchtsam.

Aus seinem Laden trat der Gerber Torsolo.

„Ein schlechter Zaum! Stümperarbeit aus Benevent!“ Er wollte ihn zurechtrücken. Doch das Pferd stieß die Schnauze in sein Gelenk. Ueberlegen kniff er das linke Auge ein. „Und dieser Sattel muß den Schenkel des Mädchens wundreiben!“

Fensterläden knallten gegen die Mauer. Knaben schossen Papierpfeile, die im Zickzack über die Leute fielen. Der Lärm fraß die Worte.

„Sie tanzt heute abend in San Carlo!“ schwatzte Fiorina, obwohl alle es längst wußten.

„Wohin reitet sie?“

„Ein reicher Mann wird dahinter stecken!“ knarrte Lätitia Simoni. Sie schob das Wolltuch von der geschwollenen Backe, besser keifen zu können.

Durch den wachsenden Auflauf schwankten die Dreispitze zweier Karabiniere.

„Exzellenz“, rief Herr Birba unter der Plane seines Cafés. „Sie übersehen die Ereignisse hier am besten! . . . Einen Sidro für die Exzellenz!“

Der bucklige Tarchi entriegelte noch den zweiten Portalflügel. Es wäre nicht nötig gewesen. Eifer schuf ihm Begeisterung und die einzigen Feste. Schon bekam sein Auge einen leise hellen Glanz.

Der düstere Flurkanal schimmerte auf von Costanzas chamoisfarbenem Ledermantel, den ihre Kniee rauschend stießen. „Zweihundert Lire“, berechnete die Simoni und warf giftige Blicke über das Mädchen.

Süßliche Kreise von Opoponax mischten sich in den Gestank aus der Lohgerberei. Als Costanza im Tore stand, meldete Bostoni wichtig den vollbrachten Auftrag. Ihr Auge stieg langsam über die Gruppe. Einige verstummten und ließen die Lippen hängen. „Amazone!“ sagte der Schneider Chizzola gefällig und lüftete den Hut. Der Knecht, über dessen plumpe Faust sie aufstieg, sah rot den Bogen eines schlanken Beins am Pferdebug. Er wollte zurücktreten — ein Mantel wurde über seinen Kopf getrichtert. Durch wildes Gelächter schnitt ein Pfiff. Fallend wühlte der Knecht sich aus erstickendem Dunkel. Ein Teufel in lachsrotem Trikot schoß auf schwarzem Pferd schon aus der Gasse. Wirbel von Knabenbeinen hinterher . . . Man schlug doch Kreuze!

Straßen rollen fort unter ihr. Sie sprengt den Trubel des Toledo auseinander. Ihr Name rennt im Schrei mit. Schnell schließt sich das Klaffen. Man kennt sie nicht. Schon gut — eine Tänzerin? Die Männer lachen. Am Zaum bellt heftig eine Schelle, die Mähne flackert. Das vorübertrabende Maultier scheut. Händlerschrei wird erstickt. Verlorener Pfirsich platzt unter dem

Huf. Auch die Karabinieri lachen. Jubel sammelnd kommt sie zur Chiaja. Zwischen den Säulen von San Francesco di Paola fahren schlaftrunkene Lazzaroni hoch. Im Spalt durchbrochener Häuserzeile zittert das Meer. Es ist ganz herrlich blau. Zwei Kähne liegen draußen, und die Männer stehen aufrecht. Am Kai schöpfen Fischer das riesenhafte Netz aus dem Golf. Die Wellen rennen flach durch die gehobenen Maschen.

„Zeigt!"

Ein Polyp stürzt klatschend vor ihre Füße, mit gallertartigen Armen sie verlangend. Stumpf war er in grüner Tiefe gewandelt und bläht jetzt häßlich seine schwammige Unform. Lächeln deckt die Träne ihres Schauders; sie wendet sich. Die Sonne balanziert eine überwältigende Sekunde lang auf der vordersten weißen Zinne von San Elmo, goldene Lanzen in Millionen Fenster schießend, und rollt hinauf in ihre hohe Ewigkeit.

Der Auflauf spinnt dichtere Netze. Die Häuser nehmen teil. Vor Frauen fließen rote Teppiche über die Balkone; der Busen wogt noch unbezwängt, in alter Braue staubt ein eilig aufgelegter Puder. Haufe runder Vokale klirrt gegen Costanza. Das Pferd steigt, seine gesteiften Ohren zucken, Lefzen triefen. Sie beugt sich vor, den langen Hals zu klopfen. Ihrem schwarzen Haar — es hat in der vordersten Welle einen weißen Stutz — entgleitet der Kamm. Die Flechte weht befreit mit vielen Strähnen.

Sie bricht durch. Straßen stampfen ihr entgegen. Soldaten vor dem Castel Nuovo kreuzen die Arme, so finster drückt das Schloß Anjous, daß es den heiteren Galopp verscheucht. In der Strada Medina prallt sie auf eine Prozession. Beide Heerhaufen messen sich spöttisch verblüfft. Das Ende seines Verses vergißt der psalmodierende Vikar, im tiefsten priesterlichen Gleichgewicht erschüttert durch die Schönheit des lachsroten Teufels, der, ein Stück Fleisch, von höllischem Hengst Glauben und Buße höhnt. Der Ton im aufgesperrten Mund zerspringt.

Neugier schleußt sich aus den Gassen rechts und links: vom Brunnen, wo er hingeflegelt lag, ereifert sich der Bettler; nacktarmig zerrt einer die Harmonika, die hinter ausgebrochenen Tönen pfeift. Das Handwerk ruht. Dem Garkoch schießt die Flamme hell ins Oel. Kreischend setzt das Weib den Krug vom Kopf. Hunde beißen sich und haschen bellend ihren Schwanz. Die heilige quastenreiche Fahne knallt.

„Ora pro nobis!" heult der Vikar. Seine Augäpfel hängen jämmerlich im Weißen.

Die Simoni ist keuchend aufgetaucht. Sie schrillt: „Reklame!"

Responsorium des Lachens schüttet die beiden Ekstasen zu. Vom Balkon schreit der Kavaliere Rialo: „Madonna della Rosa!" und streut Papierblumen seines Zimmers über Costanza. Raketen geweihter Blüten steigen zu ihr aus der Prozession. Buben werfen das Echo weiter: „Madonna della Rosa!" Tückischer Finger kneift den Schenkel des Pferdes, das sich zitternd bäumt. Die Züge sind fast rettungslos ineinander verknäult. Gelächter streitet mit Gebet.

Der Vikar hat endlich, kochenden Gesichts, die Kapelle gesammelt und ordnet mit Blech und Pauke sein verstörtes Heer. Im Abmarsch wagt er, scheu, den Blick zurück. Andere Straßen haben das Weib verschlungen. Fast, da der Takt von Betern und Bläsern ihn befällt, glaubt er versuchender Halluzination erlegen zu sein und eilt. Die Soutane umschlappt den violetten Strumpf.

Das Schicksal der Brüder Heinrich und Thomas Mann

Von Fritz Harold Cohn

Thomas Mann wird, wenig älter als zwanzig Jahre, mit einem Schlage berühmt, sein Bruder Heinrich steht bis ins Mannesalter hinein fast unbekannt in seinem Schatten, obwohl er schon die Jagd nach Liebe und die Herzogin von Assy hat drucken lassen. Diese unterschiedliche Behandlung durch die Oeffentlichkeit befremdet besonders, weil hier nicht, wie so oft, ein Künstler von einem Kitschier, sondern von einem ernsthaften Gestalter, der obendrein sein jüngerer Bruder ist, ausgestochen worden ist. Durch den oft gehörten Hinweis auf die Art ihres Stils ist das Rätsel nicht zu lösen; es wird dadurch im Gegenteil nur erschwert. Denn Heinrich Manns nur mit Hauptsätzen arbeitender Stil ist zwar neu, aber von Erdenschwere frei über die Dinge dahinschwebend, liest er sich viel

leichter als der kunstvolle Barockbau der Konditional- und Relativsätze seines Bruders. Ebenso versagt der Versuch, die Massenentscheidung auf den stofflichen Gehalt ihrer Bücher zurückzuführen. Denn die witzfunkelnde Gesellschaftsschilderung und das Auf und Ab der bunten Lebensschaukel im „Schlaraffenland" hätte viel eher einen Sensationserfolg gerechtfertigt als die ereignisarme Familiengeschichte der Buddenbroocks. Auch trifft es nicht zu, wenn man die Schuld an Heinrich Manns Verkennung der „Undeutschheit" seiner Stoffe zuschiebt: das Schlaraffenland geißelt die Berliner Gesellschaft, die Jagd nach Liebe die Münchener, und beide sind dennoch jahrelang verborgene Veilchen im Moose geblieben. Nein, kein literarisches Moment ist es, das Thomas Mann vor seinem Bruder hat siegen lassen, sondern ein volkspsychologisch-soziologisches: nämlich der Zusammenklang seines Weltbildes mit der Massenseele. Literaten glauben zwar, daß nur literarische Gesichtspunkte bei der Aufnahme eines Kunstwerks entscheiden, mindestens negativ insofern, als der gutgläubige Unverstand des Publikums von einer gerissenen Wertlosigkeit ausgenutzt werde. Indessen stellt diese Auffassung den erheblichen Faktor des Niveaus des Massengeschmacks nicht in Rechnung, der über die Aufnahme der Brüder entschieden hat. Heute bestimmen nämlich bürgerliche Großstadtmenschen mit einem Mittelmaß an Bildung und Geist über das Geschick der Schaffenden. Sie besitzen genügende Kenntnisse und Ambitionen, um das Wertlose als solches zu erkennen und zu verwerfen. Aber sie greifen unter den Schriftstellern von Wert naturgemäß doch zu denen, die ihrer eigenen Art entgegenkommen und entsprechen, und erkennen diese Art intuitiv auch unter den Unbekannten. Hierin liegt die eigentliche Ursache für die Schnelligkeit der Entscheidung zu Gunsten von Thomas Mann. Er hat, obwohl so viel weniger amüsant, bedeutend und geistvoll als sein Bruder, vor diesem gesiegt, weil die Bourgeoisie in ihm ihresgleichen erkannt, Heinrich Mann dagegen nicht verstanden oder in ihm die romantische Künstlernatur gewittert hat, der sie fremd, ja feindlich gegenübersteht. Dies ist des Rätsels Lösung: der verschwenderischen Gottheit hat es gefallen, in den Brüdern die beiden Erscheinungsformen des Künstlers zu schaffen, den Bürger, der ein skeptischer Realist, und den Freien, der ein Romantiker ist. In beider Seelen ringt Jakob mit dem Engel, aber Thomas sucht die Welt des bürgerlichen Alltags mit klammernden Organen, Heinrich will sich gewaltsam vom Duft zu den Gefilden hoher Ahnen heben. Beide leiden an dem Kainsmal ihres Dichtertums, aber ihr Leid ist konträr: Thomas ersehnt sich die krampflose Stille eines Bürgerdaseins, Heinrich das kraftquellende Leben der Renaissancemenschen, die Fürstlichkeit eines Tizian oder Rubens. Beide streben fort von der müden Neurasthenie ihrer alten Rasse, aber die Rosse ihres Sonnenwagens ziehen nach entgegengesetzten Seiten: hier schwingt die Sehnsucht nach schlichtem Menschenglück, dort treibt der Drang nach stürmischer Einheit von Kunst und Erlebnis.

Ihre Verschiedenheit tritt nun umso deutlicher hervor, als die Probleme ihrer Dichtungen sich häufig gleichen. Die Tragik der Blutmischung, das Zusammenströmen germanischen und romanischen Blutes ängstigt beide als Ursache ihrer Künstlerschaft, und aus ihrer Qual erwächst beiden die Darstellung des tragischen Problems der Rassenkreuzung. Aber das Ergebnis ihres Erlebnisses kontrastiert: der letzte Buddenbroock geht entkräftet als Kind zugrunde — selbst für ein Künstlerleben zu schwach —, das Geschlecht, für den Kaufmannsberuf zu schwach und entnervt, stirbt aus; Lola dagegen („zwischen den Rassen"), von jeder einzelnen Rasse, deren Stimme in ihrem Blut rauschte, zurückgestoßen, findet in dem gleichschlagenden Herzen des Geliebten Synthèse und Frieden und trägt den Kopf hoch ins heilige Leben hinein. Bei Thomas Mann also eine bürgerliche Trauer über die Entartung ins Ungewöhnliche, bei Heinrich Mann ein romantisch-kühner Stolz auf diese Andersartigkeit, verbunden mit dem festen Glauben an die Kraft jeglichen Lebens.

Deutlicher noch ergibt sich ihre Wesenheit aus ihrer Stellung zum Geheimnis des Dichters und seines Schaffens. Thomas zeichnet seine Künstler von der Höhe des überlegenen Bürgers herab. Sie sind voller Zweifel an sich selbst, und auch die Welt nimmt sie nicht ganz ernst. In dem kleinen Grafen Mölln („Buddenbroocks") freilich betrachtet der Dichter gerührt seine eigene Jugend und läßt sie die Eroberung der Welt erträumen; an diesem Gegenspiel des müden kleinen Buddenbroock nagt aber auch noch nicht der Schaffenstrieb mit seinen Zweifeln und Qualen. Aber „Tristan" ist der Dichter, wie ihn Thomas Mann sieht. Er belächelt sich selbst mit leiser spöttischer Ironie, weil er neben den Dingen steht und nicht zu einem bürgerlichen Metier paßt: denn die Kunst gilt ihm nicht als vollwertiger Lebensinhalt. Thomas Mann betrachtet das Künstlertum mit den Augen seines ästhetisierenden Staatsanwalts („Buddenbroocks"), der ein Verteidigungsgenie genießt, ohne ihm zu glauben. Er hat für das künstlerische Erlebnis kein heiliges Pathos, sondern nimmt es als einen ererbten Fluch, halb seufzend, halb ironisch-lächelnd hin, mit dem Bedauern, nicht als Mensch von „mittlerer Begrenztheit" (nach Emil Lucka) in den Dingen zu stehen. Es fehlt ihm der Glaube an

die prophetische Sendung des Dichters. Daß er die Tragik dieser Bürgerlichkeit kennt und unter ihr leidet, zeigt sein schönstes und bedeutendstes Buch, „Der Tod in Venedig". Der Dichter Aschenbach, der sich sein Leben lang bemüht hat, ein Bürger zu bleiben, geht über der Mittagshöhe seines Lebens an der Liebe zu einem Knaben zugrunde, die, von seiner Ethik verdammt, dennoch üppig aus seinem unterdrückten Freiheits- und Schönheitsgefühl emporwuchert. Hier verknüpft Thomas Mann den Eros- und Hyacinthos-Mythos mit der Künstlertragödie, sein Ton ist ernst, ohne spielerische Ironie, und Furcht und Mitleid werden erweckt, wenn Aschenbach geschminkt dem Geliebten durch die pestschwangeren Gassen Venedigs nachschweift, — vernichtet, weil er die bürgerlichen Gesetzestafeln niemals in sich zerbrochen hat. Durch jede Seite dieses ergreifenden und ergriffenen Buches schwingt es, als ob Thomas Mann das Skalpell an den eigenen Herzmuskel legte. Aber es fehlt doch selbst hier der heilige Zorn contre les philistins, der über die Dinge zur fröhlichen Wissenschaft führt.

Gerade ihn hat Heinrich Mann. Seine Dichtung ringt mit den Alben und Trollen des Philisteriums und bezwingt sie. Nicht, als ob er die Lächerlichkeiten des Literaten- und Aesthetentums übersähe; er leidet noch tiefer unter ihnen als sein Bruder und tötet sie deshalb mit dem Pathos grimmiger Satire. Er stöhnt unter der Reizbarkeit der Nerven, die den Künstler unserer Zeit zum Schwächling machen, vom Bürger unterschieden nur durch angestrengteste Schreibtischarbeit, bezahlt mit dem Verlust an jeglichem unmittelbaren Erleben. Wie Thomas sieht auch Heinrich Mann vom Künstler das Leben höchstens zu Zwecken der Kunst mißbraucht, aber er sucht aus dieser vita contemplativa den Weg zur vita activa, und seine Künstler verbluten in glühendem Sehnen unterwegs oder ihr Wille wird zur Tat. Mario Malvolto ist zwar nur ein armer Narr, den der Condottiere Pippo Spano als Bild an seiner Wand verhöhnt, aber er sucht menschliches Erleben nicht wie Aschenbach zu vermeiden, sondern ringt danach weit über seine Kraft hinaus; und wenn er schließlich als Komödiant stecken bleibt, der die Geliebte getötet und sich selbst ruiniert hat, so fällt sein leidenschaftliches Wollen auf sein jämmerliches Leben so versöhnend wie in die tiefe Dunkelheit eines Rembrandtschen Gemäldes der Strahl des Lichts. Und die große Properzia Ponti im Roman der Herzogin von Assy geht weit ab von ihrer Kunst am Leben zugrunde. Diese Bäuerin der Campagna, die durch Notzucht zur Bildnerin mythisch starker Gestalten geworden ist, stirbt, weil ihre Leidenschaft nicht nur für einen schwächlichen Gecken zu stark ist, sondern überhaupt für unsere blutarme Zeit, in der Kunst und Leben nicht mehr miteinander zusammengehen. In ihr bilden sie eine unlösliche Einheit, das Schaffen ist für sie keine „Befreiung" von der Qual des Erdendaseins, auch kein Metier, sondern nur eine der Ausströmungen ihres Wesens. Sie will ihr Menschentum nicht für ihre Kunst opfern oder verkümmern lassen, sondern restlos erfüllen, und da sie wie Goethes Tasso zutiefst am Leben leidet, wirft sie rücksichtslos-selbstisch ihre ungeborenen Künstlerträume fort. Aschenbach und Properzia Ponti — welch Sinnbild der Wesensverschiedenheit ihrer Schöpfer: bei Thomas Mann Anerkennung der bürgerlichen Moral auch für den Künstler, bei Heinrich Mann Bejahung des Persönlichkeitsrechts auf Glück und Freiheit. Und diese Bejahung menschlicher Freiheit zieht sich als Leitmotiv durch Heinrich Manns Werk. Die Herzogin von Assy muß über alle Höhen und durch alle Tiefen ihrer Seele, sie wird ein Symbol der Freiheit, Kunst und Liebe, keine Schranke bürgerlicher Gebundenheit hemmt ihre „skythisch freie Leidenschaft". Diese erfüllt auch Heinrich Manns Werk: Männer verlassen ihre Geliebten, wenn sie ihnen nichts mehr sind, Frauen — meist aus der großen Welt — nahen sich dem, den sie wollen, Bachanale toben und jauchzen durch köstliche Säle. Und dennoch liegt in der Welt seiner Visionen nicht nur Sinnlichkeit, sondern auch Sehnsucht nach Ordnung und dem Zusammenwirken einer freien Gesamtheit. Sein Geist, der die Stürme des Morgens kennt, macht alle Geschöpfe zu Schaffenden, zu Staatengründern, die Herzogin von Assy, den freiheitstrunkenen alten Garibaldianer, und die beiden Ascani, die in „Auferstehung" per tot discrimina rerum, über ihr zerbrochenes Leben und beide Napoleone hinweg in Italiens Befreiung Erfüllung finden. Ueberall ein Ringen über die Grenzen des Ewig-Gestrigen hinaus: Heinrich strebt mit Adlerschwingen, seinen Mikrokosmos zum Makrokosmos zu dehnen. Bei seinem Bruder dagegen kribbeln in einer schnurrigen Kleinstadtwelt die Menschlein im engen Kreis alltäglicher Gepflogenheiten durcheinander. Diese Welt ist ergötzlich wie Seldwyla, aber nicht zukunftsträchtig. Ihr Schöpfer steht voll Humor, aber ohne Pathos und Illusionen scharf beobachtend neben dem Gewimmel der Mikroben, das ihn erheitert und wehmütig stimmt. Er sieht alles Kleine, das Heinrich Mann aus der Höhe garnicht bemerkt. Dieser Humor bedingt zugleich Konservativismus; wer so skeptisch den Leidenschaften zusieht, dem fehlt der Glaube an die Idee, der den Romantiker beseelt. „Königliche Hoheit" ist ein Beispiel dafür. Als wichtigstes Rad läuft in der Kleinstaatmaschine der Prinz, der seine Sehnsucht nach dem Leben durch die Heirat mit der Dollarprinzessin erfüllt. Es ist ein Kompromiß: denn auch sie ist nur eine Zierpflanze des All-

tags. Aber er hat seine Lebenslüge, und sein Volk Zufriedenheit und Wohlstand. Der Dichter belächelt die gottgewollten Abhängigkeiten mit einer Träne der Rührung, er bejaht die Welt, wie sie nun einmal ist. Heinrich Mann dagegen, der durch das Ewig-Gestrige auf seinem Weg zu den Sternen gehemmt ist, muß es leidenschaftlich verneinen. Wer wie er brünstig an jede Freiheit glaubt und nach ihr ringt, kann die Mängel der Gegenwart nicht mit dem Mantel verstehenden Humors verhüllen. Ihm gilt es, die Welt von aller Knechtschaft zu erlösen. Und an diese Befreiung glaubt Heinrich Mann mit der glühenden Begeisterung ewiger Jugend. Seine Menschen legen nicht skeptisch die Hände in den Schoß, sondern kämpfen, während Thomas Manns Gestalten sich seufzend ergeben; — seltsame Fügung: der volksmäßig fühlende Thomas erkennt die Gesellschaft an, der geistige aristokratische Heinrich wird revolutionär. Umso tragischer, daß diesem Pathetiker noch heute die weithin hallende Wirkung fehlt, die ihm mit Recht zukäme. Denn wie Balzac ergründet er Schründen und Abgründe der menschlichen Seele. Der Umfang seiner Menschenmenagerie ist weit. Aber es ist kein Zufall, daß das Volk sich zunächst für Thomas entschieden hat; sein skeptischer Konservativismus, der über Rückstände mit dem Danaergeschenk des Humors hinwegkommt, entspricht der Seelenverfassung des unpolitischen Deutschen der Vorkriegszeit, dessen Blut nur träge dahinfloß. Ob sich das deutsche Temperament ändert, ob der Krieg die berühmte Bismarckische Flasche Champagner überflüssig gemacht hat, steht dahin. Heinrich Manns stürmische Bücher können zu seiner Erhitzung beitragen; aber ihre Schicksale hängen auch von ihr ab. Nur freie Geister und stolze Herzen können Heinrich Manns leidenschaftlichen Traum verstehen und lieben; deshalb wird erst ein mannbares Volk in seinem Werk wahrhaft andächtig den Glockenklängen der Freiheit lauschen.

Der Steilhang

Von Werner Schendell

(November 1916.)

Die Szene ist ein Berggipfel in den Karpathen. Auf der Bühnenmitte eine felsige Barre, hinter der nach links gegen den Feind beobachtet wird. Halb rechts hinter dem Stein der Laufgrabeneingang, der nach der vordersten Stellung führt. Der Telephonist hockt mit dem Apparat am Felsen. Der Major und sein Adjutant orientieren sich vorsichtig im Gelände.

Major (zum Telephonisten, der an der Erdleitung dreht): Noch keine Verbindung?

Teleph.: Nein, Herr Major, Regiment 1 meldet sich noch nicht.

Adjut.: Hat es denn jemals bei diesem Regiment geklappt, Herr Major?

Teleph.: Strom ist da, Herr Major. Aber es meldet sich niemand beim Regiment.

Adjut.: Warum muß unser Füsilierbataillon zu dem Sturm noch gerade dem fremden Regiment unterstellt werden? Ja (leiser zum Major), gerade diesem Regimente! (Der Apparat summt, der Telephonist spricht hinein.)

Teleph.: Anfrage, ob das Bataillon den Angriffsbefehl schon erhalten hat.

Major: Nein, noch nicht.

Teleph. (hat stets den Sprecher am Gesicht): Nein. — Nicht verstanden. — Nein — die Gefechtsordonnanz ist noch nicht eingetroffen.

Major: Diese Gefechtsordonnanz braucht unglaublich lange, bis sie wiederkommt. Ich wollte nichts sagen, wenn einer im französischen Sperrfeuer im Flandernmorast von Trichter zu Trichter kriechen müßte. Aber hier in den grünen Waldkarpathen schießt es doch kaum. Und der Mensch ist so winzig klein gegen diese grasbegrünten Waldungeheuer aus Sandstein. Wie soll man da getroffen werden. Ich möchte mir hier später im Frieden eine Jagdhütte bauen. Hier müßten Sanatorien stehen für großstädtische Hypochonder. Wer hätte vor Verdun gedacht, man würde noch einmal im Hochgebirge mit Nagelschuhen und Bergstock Krieg führen. Das ist hier auch kein Krieg. Ein hübsches, kleines Herbstmanöver. Allerdings fehlt die Feldküche, das ist richtig. Die Maultiere bringen dafür unsere Atzung in verschraubten Kochkisten. (Er sieht rückwärts hinunter.) Da — ist das nicht unsere Ordonnanz? — Was der Mensch für eine Zeit hat. Jetzt steht er still und wischt sich mit vier Fingern über Stirn und Augen.

Adjut.: Die Leute gewöhnen sich nicht so rasch ans Klettern. Der kommt bedächtig, denn er weiß, er muß während des Angriffs diesen Weg vielleicht noch recht, recht oft machen.

Major: Weshalb denn? Wir nehmen die Stellung — schrumm, basta! Darauf wird der Russe etwas schießen, und die Telephonleitung, die wir in die neue Stellung hinüber legen, wird einige Male entzwei gehen. Dann wird sie geflickt und alles ist wieder beim Alten. — (Wieder feindwärts gewendet:) Hören Sie, wenn wir da drüben in der eroberten Stellung sind, — lassen wir uns eine kleine Holzvilla bauen, mit dem Blick rückwärts auf jene Eisberge von Oradna. Allerdings müssen wir erst da oben sein. (Mit der Hand deutend:) Durch das Tal hindurch und die Schlucht hoch. (Er nimmt das Glas ans Auge.) Scheint garnicht so einfach. (Sieht auf die Karte.) Ich finde mich noch garnicht völlig zurecht hier. Der Teufel hole die vielen Schichtlinien auf der Karte. Ich möchte nur wissen, wo mein Bataillon zum Angriff eingesetzt wird. (Zum Telephonisten.) Geben Sie durch, die Kompagnieführer möchten hierher kommen, sobald ihre Kompagnien sich in der Stellung richtig eingenistet haben.

Teleph. (spricht am Apparat): Das Regiment fragt an, ob die Gefechtsordonnanz noch nicht da ist. Ihr Eintreffen soll sofort gemeldet werden. — Die Kompagnieführer sollen sofort zum Bataillonsstab kommen. Jawohl — jawohl — richtig.

Major: Na, da kommt der Befehlsempfänger ja schon.

Adjut.: Die vom Regiment, die haben's ziemlich eilig mit seiner Ankunft. Sollte der Angriff etwa sofort losgehen, obgleich wir kaum eine halbe Stunde in der Stellung sind? Die Leute haben wohl bloß drauf gewartet, bis wir kommen. (Der Major hat dem ansteigenden Befehlsempfänger den Brief abgenommen. Der Soldat kauert sich an dem Felsen und streckt sich dann lang aus. Der Major reißt den Brief auf und entnimmt ihm eine bunte Kartenskizze und ein Blatt Papier.) Es sieht tatsächlich aus, als hätten die nur auf uns gewartet.

Major: Sieht nicht nur so aus, lieber Junge. Es ist so. (Sieht nach der Uhr.) Wir haben jetzt 3 Uhr 15. Um 3 Uhr 30 greifen drei Bataillone die russische Stellung überraschend an. Die beiden anderen Bataillone flankieren rechts und links, wir sollen von vorne in gerader Linie in einer Front von 500 Metern vorgehen.

Adjut. (hat einen Blick auf die Skizze geworfen, sieht mit dem Doppelglas feindwärts): Das ist unmöglich, Herr Major.

Major: Unsinn, mein Kleiner. Nichts ist unmöglich.

Adjut. (vergleicht die Skizze mit seiner Karte): Daß man uns, dem gepumpten Bataillon, die schwerste Aufgabe zuweist, ist selbstverständlich. Aber das hier ist keine Aufgabe. Das ist Selbstmord. Ignoranz! Das ist Verbrechen. Ich bitte gehorsamst, sich das Gelände einmal anzusehen. Unsere Leute sind zu schade, um abgeknipst zu werden wie Hasen auf der Treibjagd im Kessel.

Major (sieht über die Deckung): Donnerwetter. Diese Schlucht da hinauf geht es schwierig. Glatter Stein und wenig Deckung.

Adjut.: Zugleich von rechts und links flankiert.

Major: Allerdings greifen wir in breiter Linie an — Mensch, Sie haben recht, das ist doch unmöglich . . . .

Adjut.: Jawohl, Herr Major. Rechts und links von der Schlucht sind die Hänge so steil, daß wir da nicht hinaufkommen. Da kann nur eine Katze oder eine Gemse emporklettern.

Major: Folglich muß das ganze Bataillon die enge Schlucht hochdrücken. Folglich werden wir da eingepferchtt wie die Schafe. Folglich reißt da jede Kugel ein halbes Dutzend meiner Leute zuschanden.

Adjut.: Von Minenwerfern, Handgranaten und Maschinengewehren garnicht zu reden.

Major: Also kurz gesagt, die erbärmlichste Mausefalle, in die nicht einmal der dümmste Sibirake ginge.

Adjut.: Nicht ein Zehntel der Kompagnien kommt bis an das Drahtverhau. Zurück kommt keiner. Es sei denn, irgend ein Feigling duckt sich zu Beginn in ein Felsloch und rollt sich des Nachts zurück.

Major (sieht sich seine Karte noch einmal genau an): Die Leute haben sich da geirrt. Halt! Da habe ichs. Sehen Sie, der Druck der Karte ist gepfuschert. Diese Linie hier auf der Karte rechts und links von der Schlucht — das bedeutet, es zieht sich hier ein Steilhang entlang.

Adjut. (sieht auf seine Karte): Gewiß, das hab ich auch.

Major: Diese Linie, die den Steilhang bedeuten soll, ist aber sehr matt und verwischt gedruckt. Mensch, ich versichere Ihnen, man hat da hinten den Steilhang für eine Waldkante gehalten. Und jetzt jagt man uns dagegen los. Es wäre ja kinderleicht, die Stellung zu nehmen, wenn wir da drüben Wald vor uns hätten und keinen Steilhang.

Adjut.: Da brauchte niemand flankierend einzugreifen. Da machte unser Füsilierbataillon die Geschichte ganz allein.

Major: Ich muß sofort mit dem Regimentskommandeur sprechen. Ich bin charakterisierter Major und nur zugeteilt, er ist auch nur Major. Der Mann muß Vernunft haben. Die Sache muß anders gemacht werden. Er muß auf seine Verantwortung hin den Angriff verschieben. Er muß die Bedenken sofort an die Division melden.

Adjut.: Herr Major, ehrlich gesagt, darauf habe ich nicht viel Hoffnung. Wir könnten in den schlimmsten Verdacht kommen, wenn wir . . . Gerade, weil der Herr für seine eigne Person ziemlich vorsichtig ist, so verlangt er rücksichtslose Einsetzung von seinen Untergebenen. Denn nur so hat er nach oben ein gutes Gewissen.

Major: Was, auch das noch? Er ist ein Radfahrer? Seine Devise: Oben krumm gebückt und nach unten treten? Mich soll er kennen lernen. (Stolz.) Mich nennt man den Herzog von Damloup, weil ich es aus eigener Initiative an der Spitze meiner Truppe gestürmt habe. Ehe jemand der Herrschaften von hinten wußte, daß ich den abgesagten Angriff auf eigene Faust unternehmen wollte, telephonierte ich schon von Damloup aus, daß ich es genommen. Ich bin der Herzog von Damloup — und nicht meine Offiziere gaben mir diesen Namen — das wollt nichts besagen, sondern meine ostpreußischen und posenschen Füsiliere, denen ich bei Vernichtungsfeuer im freien Graben freiwillig Gesellschaft leistete.

Adjut.: Herr Major, der Befehl kommt ja von weiter rückwärts. Der Regimentskommandeur wird nichts machen können, selbst wenn er wollte. Aber der ist auch garnicht der Mann dazu. Ich habe an der Somme unter ihm gestanden und kenne ihn. Er hat stets Furcht, man hielte ihn für bedenklich, und zwar hört er diesen Vorwurf überall heraus, weil seine nervöse Zerfahrenheit nur auf Selbsterhaltung denkt.

Major: So werde ich die Verantwortung auf mich nehmen. — — Ja, damals bei Verdun wurde mir befohlen, mich in den Stollen zu verkriechen, weil ich in der vordersten Linie bei meinen Leuten herumlief, wo ich nichts zu suchen hatte. Gewiß, und heute sage ich ihnen offen, damals wollte ich fallen. Im Frieden hatten sie mich abgehalftert. Vielleicht war meine Frau klüger als die Frau Oberst, oder ich hatte bessere Pferde als mein Kommandeur, kurzum, Postdirektor war ich geworden. Dann der Krieg! Da habe ich Dinge geleistet, die keiner nachtat. (Aufschreiend.) Sie haben mich schließlich zum Major charakterisiert, aber meine Kompagnie mußte ich immer weiter führen. Junge, ich sage Ihnen, ich hätte voller Stolz noch als charakterisierter Generalmajor nur meine Kompagnie geführt, wärs nicht durch Zufall nach oben bekannt geworden, daß ich allein Damloup gestürmt habe. Sehen Sie, damals wollte ich fallen, heute habe ich ein Bataillon. Und das führe ich nicht in den sicheren Tod. Ich sehe, es wäre unsinnig, jetzt anzugreifen. Für mich ist die Verantwortung kein Wort, auf dem man sich faul räkelt, während man gähnend unliebsame Sachlichkeiten sogenannter Querulanten abweist. Ich habe genug Kriegserfahrung und Urteil, um es den jungen Leuten gleich zu tun, die dahinten am Kartentisch und am Telephon lächerliches Stückwerk zusammenprudeln. (Die vier Kompagnieführer kommen. Begrüßung.) Meine Herren, man hat uns einen Auftrag gestellt, der nichts von uns übrig läßt. (Er zeigt ihnen das Gelände, dann geht er auf den Telephonisten zu. Der Adjutant beendet die notwendigen Erläuterungen mit Gesten in das Gelände und Hinweisen auf die Karte.)

Major (zum Telephonisten): Verbinden Sie sofort mit dem Regiment. Ich möchte den Kommandeur sprechen.

Teleph.: Herr Major, es ist vergessen worden zu melden, daß die Gefechtsordonnanz eingetroffen ist.

Major: Lassen Sie allen Firlefanz. Ich will sofort den Kommandeur haben.

Teleph. (er ruft vergeblich an): Die Leitung ist besetzt, Herr Major.

Major: Rufen Sie gleich wieder an. Ich warte darauf. (Zu den Offizieren:) Was sagen Sie dazu, meine Herren?

1. Komp.-Führ.: Darüber kann man nur einer Meinung sein, Herr Major.

2. Komp.-Führ.: So, wie befohlen, ist der Angriff unmöglich.

3. Komp.-Führ.: Ebensogut kann ich mich beim Scharfschießen vor die Ringscheibe stellen.

4. Komp.-Führ.: Man müßte fünf Stunden mit schwerer Artillerie auf die Stellung trommeln. Wenn aber dann nur noch ein Maschinengewehr bleibt, ein Mann, der Handgranaten schleudert und ein bißchen Kourage hat, kommt von uns keiner die Schlucht hoch in die Stellung.

Major (maßlos erbittert): Aber mit uns kann man es machen. Wir sind das gepumpte Bataillon. Mit uns treibt man Schindluder. Weil wir nicht zu dieser Division gehören, so kostet ihr das keine eignen Verluste. Wir sind fremd in diesem Verbande, also ist man für uns nicht verantwortlich!

Teleph.: Herr Major, der Herr Kommandeur kommt sofort an den Apparat.

Major (nimmt den Sprecher. Spricht kurz und überlaut): Jawohl, hier Major Keller. Jawohl, Befehl habe ich erhalten. Aber das wollt ich übrigens garnicht melden. Vielmehr mitteilen, der Angriff meines Bataillons kann an der angegebenen Stellung nicht stattfinden. Es muß ein Fehler oder Versehen in der Karte vorliegen. Der Steilhang ist nicht zu nehmen. Ich habe das Gelände vor mir liegen, wie die Mücke auf der Hand. Ich lehne alle Verantwortung ab. Wie meine? — Der Herr vom Stabe hat sich selbst überzeugt, daß es geht? er hat das Gelände selbst erkundet? Herr Major, ich lehne die Verantwortung ab. — So will ich selbst mit der Division sprechen! Ich verdiente, an der ersten besten trockenen Tanne aufgehängt zu werden, wenn ich diesen Angriff ausführe. — Herr Major, Sie befehlen, daß er doch stattfindet? Jawohl. — — Es sind noch 10 Minuten. Herr Major . . . (Zu den Offizieren:) Er ist weg, er hat abgehängt. Läßt mich stehen, wie einen dummen Jungen. (Sucht alle seine Flüche zusammen.) Herrgott-Kreuzhimmeldonnerwetter, Kanonendonnergewitterhund!!!

Adjut.: Herr Major, das wußte ich vorher. Wir beschränkten Untergebenen müssen immer nur zwei Meter vorausschauen, sonst sieht man nur Fehler rundum und bekommt Herzkrämpfe.

3. Komp.-Führ.: Herr Major, mir ist zufällig bekannt, daß der Offizier, der das Gelände zur Ansetzung des Angriffs erkundigen sollte, nur bis zum Stabsunterstand des Regiments gelangte. Dieser Stand liegt fast drei Kilometer zurück. Von da ans hat er den Angriffsstreifen nicht sehen können.

Major (resigniert): Gewiß, wie's so häufig geht. Der Herr war müde von der ungewohnten Anstrengung. Es gab warmes Essen und guten Rotwein, denn man vermutete einen Spion der vorgesetzten Stelle in ihm. Der Wein schmeckte, und der Russe schoß ein bißchen mit Schrappnells in der Gegend herum. (Verzweifelt:) Oh, mein Gott, wie habe ich mir in meiner Jugend diesen Beruf aussuchen können! Ein Vieh ist nicht so willenlos wie der Soldat. Weil ein pflichtvergessener Mensch seine Arbeit nicht tat, werden hier 800 Männer vergeblich bluten. Achthundert bebende Herzen, deren Adern fern in die Heimat mit hoffnungsbangen Menschen verbunden sind. Wenn doch die Leute, die weiter oben befehlen, sich bewußt wären der Felslasten von Fluch, Elend und Schmerz, die ihre leichteste Handbewegung auf die unzähligen, gehorsamen Knechte herniederschleudert. — Gut, wenn das Regiment nicht hören will, wenn der Kommandeur der Vernunft und wahrhafter Ueberlegung nicht zugänglich ist. — Der Telephonist! Rufen Sie die Division an. Ich will den Adjutanten oder . . . .

Adjut. (unterbricht sehr vorsichtig, aber entschlossen und bestimmt): Herr Major, ich erlaube mir gehorsamst darauf aufmerksam zu machen, daß ich glaube, der Anruf bei der Division wird vergeblich sein. Knechte haben nicht zu fragen.

Major: Knechte?

1. Komp.-Führ.: Knechte!

2. Komp.-Führ.: Schuhputzer!

3. Komp.-Führ.: Sklaven!

4. Komp.-Führ.: Automaten!

Major: Nur wer sichs gefallen läßt, wird geknechtet. Ich dulde nichts mehr. Telephonist, rufen Sie die Division an.

Teleph.: Regiment? Ja. Bitte Verbindung mit der Division. Wie? Verboten? Der Kommandeur selbst hat es verboten?

Major: Was, ich soll keine Verbindung haben mit der Division? Will man mich einfach totschweigen? Es sind nur noch 10 Minuten bis zum Angriff. Welche gemeine, perfide Berechnung. Jetzt — bekomme ich keine Verbindung. Und was nachher geschieht, — nachher kann ich ja preußischblau vom Himmel herunter reden!

Adjut. (kühl zum Telephonisten): Sagte der Telephonist beim Regiment, der Kommandeur hätte die Verbindung verboten?

Teleph.: Das sagte er zuerst. Nachher verbesserte schnell eine andere Stimme und meinte, die Leitung sei aus taktischen Gründen bereits gesperrt.

Adjut.: Wie klug die Bande ist!

Major (zwischen Lachen und Weinen): Nur still, mein Junge. An Stelle der Leute wären Sie vielleicht noch geschickter gewesen. Solchem Adjutanten muß der Kommandeur immer dankbar sein. Wenn ich zum Beispiel Sie mit Ihren Lavierkünsten nicht gehabt hätte, wie lange hätte man mich schon wegen meiner Grobheit oder meines Rückgrates wegen vor das Kriegsgericht gestellt.

Adjut.: Hier versagen meine sämtlichen Künste, Herr Major. Es hat in diesem Falle nicht einmal Wert, den Leuten zu zeigen, daß man sie durchschaut hat.

Major: Und doch werden wir hier in den Bergen noch lange Monate in fester Stellung liegen bleiben. Nicht vormarschieren! Das weiß jedes Kind. Wozu ist dieser Angriff? Die Leute rosten auch ohne ihn nicht ein. Die schinden sich genug den ganzen Tag mit heißem Herzen. Freiwillig. Eifrig. Ich weiß es. Wem mag denn dahinten noch ein höherer Orden fehlen, daß er sich zu einem Bravourstück zwecks Erhaltung des Angriffsgeistes freiwillig gemeldet hat. Ein Stück, das vielleicht niemand verlangte und das ihm weder Mühe noch Knochen kostet? In gigantische Nebelhörner möchte ich's brüllen, daß es bis weit nach hinten dröhnt: dieser Angriff ist von jemandem angesetzt, der garnicht hier vorne war, der einfach die Sache nach der Karte bestimmt hat. — Aber wozu das alles? Wenn ich mir auch den betreffenden Herrn von hinten an den Apparat rufen ließe, so behauptet er sicherlich, mit brigadeeiserner Stirn, er habe sich persönlich vorn im Gelände orientiert. Er lügt. Ich weiß es. Und doch gibt es keinen Einspruch dagegen. Die Sache ist gänzlich widersinnig, und dennoch kann man nichts dagegen machen. (Zum Adjutanten:) Was lachen Sie, alter Freund?

Adjut.: Kismet. Man muß eben das Glück haben, bei einer solchen Affäre grade nicht dabei zu sein. Sondern auf Urlaub oder zufällig kommandiert oder sonst irgendwie hinten.

Major: Ich war nie auf Urlaub, wenn bei mir irgend etwas los war. (Zu den Kompagnieführern:) Aber meine Herren — alles Dienstliche beiseite gelassen — sind Sie mit mir nicht einer Meinung? Hab ich nicht recht, wenn ich den Angriff ablehne?

Die 4 Komp.-Führ. (zusammen): Jawohl, Herr Major. Ganz gewiß. Die Sache ist ganz ausgeschlossen. Hoffnungslos.

Major: Telephonist! Rufen Sie noch einmal den Kommandeur des Regiments an den Apparat.

Teleph.: Das Regiment fragt gerade an, ob das Bataillon schon zum Sturm angetreten sei, in fünf Minuten soll er beginnen.

Major (schreit): Es ist höchste Zeit, rufen Sie den Kommandeur noch einmal an den Apparat.

Adjut.: Herr Major, wir konnten die Division nicht sprechen, nun ist alles vergeblich. Es wird befohlen, wir führen es aus. Genau so, als ob ein Füsilier Kartoffeln für die Feldküche schält. Oder ein Rekrut in der Garnison seinem Unteroffizier das Bett und die Stube macht. Da ist gar kein Unterschied. — Herr Major, ich kann über das alles nur lachen. Lachen, wie ich etwa über die Darbietungen einer heruntergekommenen, abgesungenen Sängerin lache!

Major: Unter meinen Leuten sind über die Hälfte verheiratet. Diese Leute dürfen nur dran, wenn alles tadellos vorbereitet ist. — Ich möchte wissen, was da zu lachen ist.

Teleph.: Herr Major, der Kommandeur ist am Apparat.

Major: Halloh. Jawohl. Ah, Herr Major. Jawohl. Jawohl. Nein! Nein! Nein! — Und da mir nicht gestattet wird, direkt zur Division zu sprechen, werde ich sofort eine Ordonnanz mit derselben Meldung absenden, die ich jetzt Ihnen zu machen die Ehre habe. Ich melde, daß ich den Angriff nicht durchführen werde, weil die angegebene Skizze falsche Geländebezeichnung trägt, und der Angriff selbst falsch angesetzt ist. — Meine Verantwortung! Was? Sie tragen die Verantwortung? Aber nicht für mein Bataillon. (Plötzlich sich wild aufbäumend, rasend.) Was? Ich habe nicht ver-

standen. Was, Sie hätten nicht gedacht, daß ich so unruhig wäre? Was soll das heißen? Was? Oder bedenklich wäre? Herr, wollen Sie mir vorwerfen, ich hätte keine Kourage? Sie jammervolle Gestalt. Wissen Sie nicht, daß ich Damloup gestürmt habe? Was nennen Sie vorsichtig? Sagen Sie doch gleich feige. Feige! Schluß, ich will nichts mehr hören. Herr, Herr, wenn Sie jetzt nicht mein Vorgesetzter wären, Herr, Herr, Sie bekämen etwas zu hören. Ich danke. — Ich werfe den Hörer weg. Ich bin nicht mehr zu sprechen. Für Pflaumenschmeißer und Gesindel. (Er hat bei den letzten Worten den Hörer hingeworfen. Zum Adjutanten fast weinend vor Zorn, atemlos.) Haben Sie gehört? Das wagt man mir zu sagen. Der alte Keller ein feiger Hund.

Teleph.: Herr Major möchte an den Apparat kommen, für Regiment.

Major: Ich bin nicht mehr zu sprechen. Für niemanden. Oh, wenn jetzt nicht der Angriff wäre, der Mensch müßte mir vor die Klinge. Ich würde ihm die duckmäusigen Karbonaden auseinanderschlagen. Ich würde ihn über den Haufen schießen.

Teleph.: Der Herr Kommandeur wünscht den Herrn Major dringend zu sprechen.

Major: Ich — bin — nicht — zu — sprechen!

Adjut.: Herr Major gestatten. (Nimmt den Apparat und spricht.) Herr Major, hier ist der Adjutant, Leutnant Schwarck. — Ob der befohlene Angriff ausgeführt wird? (Zögernd aufblickend.)

Major (brüllend): Gewiß, ja. In allen Höllennamen! Jawohl! Sagen Sie, wir klettern in einen brennenden Munitionsraum hinunter oder halten auch den Kopf in ein Mörserrohr beim Abfeuern. — Der Angriff wird ausgeführt. Und wenn wir alle drauf gehen. Dieser armselige Bürokrat dahinten soll nicht den Triumph haben, daß wir Angst hatten. Mein Gott, wie schlimm muß es drüben bei dem Feinde mit alledem aussehen, wenn wir bei diesen Verhältnissen immer noch siegen und immer wieder siegen. (Zu den Kompagnieführern:) Meine Herren, ich übergebe die Führung des Bataillons meinem Adjutanten. Ich schließe mich als Zugführer der 9. Kompagnie an und werde die erste Sturmwelle führen. Ich hoffe, daß Sie dem Befehl des stellvertretenden Bataillonskommandeurs gehorchen werden. Ich selbst habe mit der Führung des Bataillons von diesem Augenblick an nichts mehr zu tun. Kommen Sie, wir müssen eiligst in die Stellung hinunter.

Adjut.: Herr Major, ich bitte inständigst! Ich gehe mit nach vorn. Ich fühle mich nicht fähig, das Bataillon zu führen. Es sind unter den Kompagnieführern ältere Offiziere als ich.

Die 4 Komp.-Führ.: Nein, nein Schwark, Sie sind der ältste Offizier.

Adjut.: Herr Gott, ich bin einer von den Jüngsten.

Major: Schwark, glauben Sie, die Kameraden lügen?

Adjut. (faßt sich in seine alte Art): Was soll ich darauf antworten, Herr Major?

Major: Wir sind heute alle jünger als Sie. Sie sind kalt genug, Sie sind der einzige, der jetzt ruhiges Blut hat. Sie sagten manchmal, ich sei Ihnen wie ein Vater. Nun, Sie waren ein kühler Sohn. Und das war gut. Deshalb waren Sie mein tüchtiger Adjutant. Ich danke Ihnen dafür. (Gibt ihm die Hand.)

Adjut.: Ich gehe mit nach vorn. Durch die Tat will ich mich beweisen. Mir glaubt man nicht, weil ich keine dicke Stirnader habe. Meine Herren, ich bitte einen von Ihnen, mich abzulösen.

1. Komp.-Führ.: Ich bleibe bei meiner Kompagnie.

2. Komp.-Führ.: Ich lasse meine Jungen nicht allein sterben.

3. Komp.-Führ.: Soll mir Einer sagen, ich mache Häschen, wenn's brenzlig wird?

4. Komp.-Führ.: Ich will dabei sein, wenn meine Leute zusammengeknallt werden. Vielleicht werde ich nur angeschossen und kann irgendeinen Hilflosen zurückschleppen.

Alle vier zusammen: Wir können Sie nicht ablösen.

Major (zum Adjutanten, der sprachlos dasteht): Was ist denn, Kleiner, Sie grinsen ja plötzlich nicht mehr? Das werde ich ins Tagebuch schreiben, Sie haben heute einmal nicht mehr gegrinst.

Adjut. (dumpf aufschreiend): Herr Major!

Major: Auf Wiedersehen, mein Junge. (Nimmt Abschied.) Sie wissen doch, man darf garnichts ernsthaft nehmen. — Wenn ein Glas zerbricht, so läßt man ein anderes kommen. — Sie führen das Bataillon!

Adjut.: Zu Befehl! Ich werde es tun. (Der Major und die vier Kompagnieführer ab.)

A d j u t. (auf die Ordonnanz los, die vor wenigen Minuten aufgewacht ist): Mensch, unsern Major sehen wir nicht wieder.

O r d o n n.: Nein, Herr Leutnant, mit allen Knochen kommt der nicht mehr zurück. Allermindestens hat er inzwischen ein paar Liter Rotwein vergossen. Vielleicht schenkt er gleich den ganzen Rest aus bis auf die Neige. (Packt sein Gewehr.)

A d j u t.: Was wollen Sie? Wozu nehmen Sie Gewehr und Gasmaske?

O r d o n n.: Ich will schnell noch nach vorne! Ich will den Herrn Major beim Sturm begleiten. Weiß Gott, wo sein Bursche steckt. Er muß doch jemanden neben sich haben.

A d j u t.: Dann machen Sie schnell, es muß gleich losgehen. (Ordonnanz ab, das Telephon summt.)

T e l e p h.: Anfrage, ob die Kompagnien zum Sturm bereit stehen.

A d j u t.: Fragen Sie bei den Kompagnien an.

T e l e p h.: Alle vier Kompagnien da? Anfrage, ob die Kompagnien bereit stehen? Jawohl, die Kompagnien stehen bereit. Jawohl, es ist alles bereit.

A d j u t.: Melden Sie dem Regiment, das Bataillon ist fertig. (Der Telephonist tut es. Adjutant schlägt die Hände vor die Augen.) Das — alle die Menschen, die eben hier waren, das sind keine Erfindungen von mir, die ich meiner Braut brieflich berichtet habe. Das ist kein Manöver (fast dozierend), keine gaukelnde Erscheinung im Wundfieber, das ist keine infernalische Vision, was das ist — das kann mir niemand sagen.

T e l e p h.: Es werden gleich drei weiße Leuchtkugeln vom Capulberge aufsteigen. Die erste als Ankündigung, bei der zweiten ist die Brustwehr zu erklettern, bei der dritten ist überraschend, ohne einen Schuß, vorzustoßen.

A d j u t.: Geben Sie's den Kompagnien weiter.

T e l e p h. (gibt den Befehl weiter).

A d j u t.: Es ist, als ob die Wangen der Berge mit ihren lehmigen Backenfalten unsäglich gaunerhaft grinsen. Ach was — die Sonne scheint: Licht, Luft, Schatten. Schlag- und Halbschatten. Die Bergtannen grünen, sie stehen wie bronzene, patinierte Dolche mit dem Heft in das Urgestein eingerammt — aber das hier, diese Art, wie mir die Natur jetzt erscheint, das ist alles nur willkürliches Spiel meiner Sinne, auf denen die dröhnende Erregung Passagen und Läufer tremoliert.

T e l e p h.: Herr Leutnant, da steigt die erste Leuchtkugel.

A d j u t.: Um meiner Seele willen, jetzt sehe ich alles vor mir, wie es kommen wird. Achthundert Leute steigen heraus aus dem Graben, der Major voran. Die Russen sind überrascht. Aber dann peitscht ihr Feuer. Der Major fällt. Die Leute über ihn vorwärts. In der Schlucht staut sich die keuchende, steigende, klimmende, stoßende Menge. Da reißen ihr die Maschinengewehrkugeln die Flanken auf. Stöhnen rinnt. Auseinandergesprengte, zerrissene Körper bluten vergeblich aus. — (Er sucht sich zu fassen.) Es wird so kommen. Ich habe die Hellsicht schrecklich vor mir.

T e l e p h.: Herr Leutnant, die zweite Leuchtkugel.

A d j u t.: Geben Sie es weiter an die Kompagnien. Schlafen Sie nicht, Mensch, das geht viel zu langsam mit Ihrer Meldung!

T e l e p h. (hastig): Die zweite Leuchtkugel steigt, jawohl, die zweite Leuchtkugel.

A d j u t. (halblaut, verzweifelt): Wo ist da Lichtung? Wo Lösung? Wo ist da Erlösung? Da muß man die Zähne in das Fleisch quetschen. Quetschen und beißen. Wo ist da Erlösung?

T e l e p h.: Herr Leutnant, die dritte weiße Leuchtkugel.

A d j u t.: Her den Apparat! (Stürzt zum Apparat, schreit hinein.) Die dritte Leuchtkugel steigt. (Er steigt frei auf die Felsendeckung und schaut um sich.) Die Berge grinsen. Bald werden sie bluten. (Reißt die Hände an die Stirn.) Irrsinn, sag es den Müttern, daß sie weinen.

Vorhang.

Zwei Gedichte

Von Gottfried Kölwel.

Wir Wehenden ...

Wir Wehenden durch diese Welt,
Wir wünschen uns hieher gestellt,
Wie Götter, die im Kraftquell baden,
Und sind von Ohnmacht weh beladen,
Nur Laub im Hauch des Herrn, am Baum der Erde?
Unwissend, was aus unsrer Herbstspreu werde? —
Wir Wehenden durch diese Welt! —

Nach warmem Blut der kalte Schrein —
Stockt nicht der Schritt am Leichenstein?
Asche, wehende im Wind,
Ach, daß wir deines Reiches sind!
Beglückend fruchtet nur, was wir erträumen,
Der Glaube an den Kern von ewigen Bäumen —
Nach warmem Blut der kalte Schrein.

Wir Wehenden durch diese Welt! —
Wenn aschend auch der Tag zerfällt,
Herauf an goldner Strahlenschnur
Zieht täglich sich die ewige Uhr.
Kein Zeiger kreist, der jemals stille stände,
Rund ist die Welt und deshalb ohne Ende —
Wir Wehenden durch diese Welt!

Erdengesang

Ueber die Erde, Abend, schwer,
fällt aus kalten Wolken her.
O großer Berg, wie klein gebückt!
Dörfer und Wälder werden zerdrückt.
Dunkel in Dunkel gekauert,
Ist die Welt vermauert.

Wer warf uns in das Erdenhaus?
Wir bäumen uns durch Qual und Graus
Und setzen uns in Kindern aus.
Wir wandeln um das Haus herum,
Wir werden grau und werden krumm
Und fallen in die Grube um.

Was ist dann alles, was einst war,
Harte Brüste und weiches Haar,
Hingeneigter, schwellender Mund,
Sommersüßes Schulternrund?
Furchtbar, wenn sich, vom Hügel gelenkt,
Unser Blick zur Fäulnis senkt.

Doch auf dem Dultplatz, lockend und hell,
Tanzt noch immer das Karussell.
Wer besteigt unser rotes Pferd?
Hat ihm das Mädchen nicht gewehrt?
Gleich daneben, im selben Stock,
Ach, wer reitet den schwarzen Bock?

Lächerlich, wer bis zum Himmel baut!
Turm zu Babel, ewig zertaut.
Lächerlich, wer an die Sonne sich schweißt,
Da ihn die Nacht herunterreißt.
Lächerlich jedes Flackern des Lichts!
Nur Verlöschen, Asche und Nichts! —

Also martert sich jedes Herz,
Schwarz verzweifelnd, an höllischem Erz.
Weh, wer nur an Dinge sich hängt,
Und nicht in ihre Hülle drängt!
Aber vor dem sehenden Blick
Schmilzt das letzte Marterstück:

Feuer schmilzt den Quarz zu Glas.
Wie hebt der Regen das kleine Gras!
Nur das Dunkel gebiert das Licht,
Wird nicht das Huhn, wenn das Ei zerbricht?
Ist nicht auf Erden umgekehrt
Jeder Blume ein Schatten beschert?

Was ist die Schaukel, die sich nicht wiegt?
Ein Pendel, das nicht wechselnd fliegt?
Wer hätte je einen Bach gesehn,
Einen Fluß, einen Strom ohne Wellengehn?
Immer drängt der Wechsel an,
Weil ohne Wechsel nichts leben kann.

Im Sinken, daß der andre schwebt,
Im Sterben, daß der andre lebt —
Treiben wir das Wasserrad,
Das uns zu Well' und Schaufeln hat.

Der Volkskommissär

Von Klabund

Eines Morgens lag auf meinem Kaffeeersatztisch eine unfrankierte Postkarte folgenden Inhalts:

Genosse! Wie wir hören, sind Sie kürzlich umgezogen. Wären Sie bereit, Ihre Fachkenntnisse in den Dienst der guten, der besten Sache zu stellen und das Volkskommissariat für Transportkrisen zu übernehmen?

Mit internationalem Handschlag

Blaukraut,
Vorsitzender im Rat der Volkskommissäre.

Aha! dachte ich. Da haben wir nun also die Revolution. Sie, die langersehnte, ist plötzlich über Nacht, unverhofft wie eine Eierkiste aus Holland, eingetroffen. Und ich, gestern Abend noch kaisertreu bis in die Knochen, die andere Leute für mich zu Markte trugen, war heute zu einem der führenden neuen Männer auserkoren.

Ich schrie: Emmchen! (Womit ich nicht meine Hunderttausend, sondern die Eine, Einzige, meine Haushälterin Emmy meinte) und befahl ihr, aus dem roten Rande meines Kriegervereinstaschentuches, auf dem die Schlacht bei Sedan abgebildet ist, eine rote Revolutionsrosette unverzüglich zu verfertigen.

Mit dieser geschmückt, eine alte Radfahrpelerine, die ich vom Boden holte, lässig umgeschlungen, begab ich mich, also proletarisiert, in das Staatsgebäude.

Blaukraut, ein früherer Hausbursche von mir, empfing mich jovial. Er schlug mir auf die Schulter und schrie: „Na, was sagen Sie dazu? Wie haben wir das Ding gedreht? Der Un-mut, der Mehr-als-Mut, der Ueber-mut des Volkes hat die Tore der Freiheit gesprengt. Freiheit, die ich meine! Freiheit, die ich meine! Gesinnung, das ist jetzt die Hauptsache. Wer die nicht hat, wird um die erste Silbe kürzer gemacht. Ein soziales Gewissen! Na, das haben Sie ja an mir bewiesen! Menschlichkeit! Es gilt die Sozialisierung der Seelen!"

Mir wurde das Hotel Monopol als Bürogebäude zugewiesen. 120 Zimmer standen mir zur Verfügung.

Ich saß in einem tiefen Klubsessel des Zimmers Nr. 1 und drückte auf einen Knopf.

Mein Obersekretär erschien, ein ehemaliger Seiltänzer.

Ich befahl ihm, sofort sämtliche Züge im gesamten deutschen Reiche anhalten und stille stehn zu lassen. Die armen Lokomotivführer sollen auch einmal ihre Ruhe haben. Seit meiner Kindheit gehörte nebst den Ammen meine größte Sympathie den Lokomotivführern.

Ich mußte mit meinem sozialen Gewissen doch Ehre einlegen — dauernd, wie Kalkeier.

Ich drückte wieder auf den Knopf.

Es erschien mein zweiter Sekretär, ein ehemaliger Bräukellner.

Ich befahl ihm, den Lebensmittelzug D 777 I, A, f. aus Ostpreußen vom Bahnhof Friedrichstraße nach dem Anhalter Bahnhof, in die Nähe meiner Wohnung, überführen zu lassen.

Leider, muß ich feststellen, stieß ich mit meinen Maßnahmen nicht überall auf das erhoffte Verständnis.

Die Beschwerdebesuche häuften sich. Man machte mich ganz nervös. Ich ernannte einen taubstummen Vetter von mir zum Beschwerdekommissar zwecks Entgegennahme von Beschwerden.

Nach und nach bringe ich so alles in den rechten Schwung.

Was der Krieg nicht ruiniert hat, das wird die Revolution ruinieren.

Totsicher.

Da können Sie sich auf mich verlassen.

Blätter des Deutschen Theaters

Briefe an Franz Marc

Von Else Lasker-Schüler

1. Brief

Mein lieber, lieber, lieber, lieber blauer Reiter Franz Marc.

Du willst wissen, wie ich alles zu Hause angetroffen habe? Durch die Fensterluke kann ich mir aus der Nacht ein schwarz Schäfchen greifen, das der Mond behütet; ich wär dann nicht mehr so allein, hätte etwas zum Spielen. Meine Spelunke ist eigentlich ein kleiner Korridor, eine Allee ohne Bäume. Ungefähr fünfzig Vögel besitze ich, zwar wohnen tun sie draußen, aber morgens sitzen sie alle vor meinem Fenster und warten auf mein täglich Brot. Sag mir mal einer was auf die Vögel, es sind die höchsten Menschen, sie leben zwischen Luft und Gott, wir leben zwischen Erde und Grab. Meine Spelunke ist ein langer, banger Sarg, ich habe jeden Abend ein Grauen, mich in den langen, bangen Sarg niederzulegen. Ich nehme schon seit Wochen Opium, dann werden Ratten Rosen, und morgens fliegen die bunten Sonnenfleckchen wie Engelchen in meine Spelunke und tanzen über den Boden, über mein Sterbehemd herüber und färben es bunt; o ich bin lebensmüde. Feige und armselig sind die Kameraden, kein Fest, keine Schellen. Alle meine Guirlanden hängen zerrissen von meinem Herzen herab. Ich bin allein auf der Welt lebendig, auf der Hochzeit des leichtlebigen Monats mit der Blume, und ich werde täglich allein begraben und ich weine und lache dazu — denn meine Traurigkeit ist weißer Burgunder, mein Frohsein roter Süßwein. Wenn man die Augen zumacht, weiß man nicht, ob man froh oder traurig ist, da irrt sich der beste Weinkenner. In der Nacht spiele ich mit mir Liebste und Liebster; eigentlich sind wir zwei Jungens. Das ist das keuscheste Liebesspiel auf der Welt; kein Hinweis auf den Unterschied, Liebe ohne Ziel und Zweck, holde Unzucht. Die vergilbte Photographie über meinem Bett grinst dann, sie weiß, daß ich wirklich einmal einen Liebsten hatte, der mit mir Katz und Maus spielte. Einmal aber schenkte er mir eine kleine Krone aus Elfenbein und Tribut für meine Stadt Theben: fünf blanke Markstücke in einem Kästchen auf hellblauer Watte. Ich habe nun keine Stadt mehr, ich will auch nicht mehr Kaiser werden, es gibt keinen Menschen, über den ich regieren möchte, keinen Menschen, den ich zur Krönungsfeier einladen mag. Ich weine auch nicht mehr, damit das kichernde Hurenmonstrum über meinem Bett nicht mehr mitleidig sein kann. Ich wär der arme Heinrich — sie meint nicht den König Heinrich, aber ihren versoffenen Stiefbruder, der jedes Jahr die Krätze bekommt. Mir fehlt was anders; einer meiner Freunde lauert schon immer auf meine Leiche — meinen Nachlaß zu ordnen. Er grrratuliert sich schon den ganzen Tag, und zur Uebung geht er auf alle Geburtstage und gratuliert den Sonntagskindern. Morgen hab ich Geburtstag; die Tante Amalie im Krinolin im Rahmen über meinem Bett stopft mir meine Strümpfe und gibt mir einen heimlichen Rat — wie ich die Miete ihrer Nichte nicht bezahlen brauch. Die tut immer so aufgeblasen, und kassiert dazu ein. Wenn sie naht, flattere ich von einer Ecke in die andere, wie ein halberstarrter Nachtfalter — bis sie mich einfängt . . . Früher war ich in mei-

nen Träumen bei meinem Oheim in Vampur und trug einen Palmenzweig in der Hand. Auch besaß ich viele, viele Feierkleider, die trägt jetzt meine Wirtin immer; wenn ich keine Miete hatte, nahm sie sich eins dafür; die hängen nun in ihrem Schrank und sind alle grau geworden. Aber ich muß ihr dankbar sein, denn sie will mir einen Kuchen backen und einen Spruch für meine Spelunke schenken unter Glas, damit ich zufriedener werde. Und dabei bin ich viel zufriedener als früher, ich sehne mich wenigstens jetzt manchmal, wenn auch nur — nach einem — bösen — Menschen. Mein Liebster hat mich nie etwas gefragt, weil meine Lippen so gern tanzen wollten. Aber viel gehen mußte ich, weil ich so schwer vorwärts kam und wäre doch so gern einmal g e f a h r e n mit dem Auto oder in einer Sänfte. Ich kannte aber vor ihm noch einen böseren Menschen, der ließ mich immer barfuß über Nägel gehen; seitdem hängen viele Narben unter den Sohlen, die tun weh. Ich kann noch so manche traurige Geschichte erzählen (die Tante im Rahmen summt aber immer dazu ihr Lieblingslied: „Amalie, was hat man dir gepufft"). Hör nur die Geschichte von dem kleinen Knaben, der am fremden Tisch saß und sich nicht laut freuen durfte über die süßen Speisen. Oder die Geschichte von einem anderen fremden Kind — das von der Stiefmutter spazieren geführt wurde, ihr eigenes Kind aber unter dem Herzen t r u g. Lieber, lieber, lieber, lieber, blauer Reiter — amen.

2. Brief

Lieber, blauer Reiter, ich soll keinen so traurigen Brief mehr schreiben — wie sollt ich es auch nur können, da die Sonne so lieblich und aufmunternd scheint und ich gehe doch mit dem Wetter parallel; auch liegt in allen Buchhandlungen mein neuestes Buch aus. Mein Herz glitzert; denn ich lächle wie Schimmer über meine eigene Winteridylle; bin sogar stellenweise grün gestimmt mit rosaroten Pfingstrosen. Dazu nehme ich seit einigen Tagen Neura-Lecithin, Ersatz fürs Gehirn (echt nur mit dem Rhinozeroskopf im Ring), immer trage ich davon bei mir, und wenn ich stocke in der Unterhaltung, antwortet der Rhinozerossauerstoff geradezu erstaunlich vernünftig, fast unangenehm intelligent — kein Mensch glaubt mehr, daß ich eine Dichterin bin — und die Redaktionen geben mir Aufträge. Und Herr Y wird nicht mehr schreiben können, ich kreische hysterisch im Café; zwar wisse er das vom Hörenhören. Ich gab ihm einen Rippenstoß, seitdem sind alle Teufel los, sie machen mir viel Freude, die Schäfchen auf der Heide. Wär ich doch eine Drehorgel und mich drehe ein Krüppel, ihm wüchsen vor Tanzlust die Beine wieder an. Und Tummelskopf möchte ich schlagen, blauer Franz, weil wir „du" sagen und weiß nicht, was ich noch alles tun möcht, wenn morgens Deine wunderherrlichen Postkarten ankommen!! Großkatzen sind die souveränen Bestien. Der Panther ist eine wilde Enziane, der Löwe ein gefährlicher Rittersporn, die Tigerin eine wütende gelbschimmernde Ahornin. Aber Deine glückseligen, blauen Pferde sind lauter wiehernde Erzengel und galoppieren alle ins Paradies hinein, und Deine heiligen, geheiligten Lamas und Hirschkühe und — und Kälber — sie ruhen in geweihten Hainen. Viele Deiner Priestertiere riechen nach Milch. Du ziehst sie selbst im Rahmen groß. Ehrwürdiger, blauer Großgeistlicher!

3. Brief

Mein sehr geliebter Halbbruder! Es ist kein Zweifel, Du warst Ruben und ich war Joseph, Dein Halbbruder zu Kanazeiten. Nun träumen wir nur noch Träume, die biblisch sind. Manchmal narrt mich so ein Traum, wie heute Nacht. O, ich hatte einen boshaften Traum; allerdings mein sehnlichster Wunsch erfüllte sich — ich war plötzlich König, in Theben — trug einen goldenen Mantel, einen Stern in Falten um meine Schulter gelegt, auf dem Kopf die Krone des Malik. Ich war Malik. Als unsere Muselkinder wie kleine Kamelkälber meinem großen Prachtkamel nachtrabten, und dazu kreischten in allerlei verzwickten Quitschtönen (es war eigentlich zum Totlachen)! „Rex-Klecks, Rex-Klecks, Rex-Klecks! Klecks!!!" Wenn ich daran denke! Ich bin überhaupt heute etwas unglücklich — ich weiß niemand, wodrin ich mich verlieben könnte. Weißt Du jemand? Dein verraten und verkaufter Jussuf.

4. Brief

Mein blauer Reiter, ich möchte eine Brücke finden, darüber eine Seele zu meiner käme, so ganz unverhofft. Eine Seele so ganz allein ist doch was Schreckliches!!! O, ich könnte direkt meine Seele (meinetwegen) mit Syndetikon an eine zweite kleben. Syndetikon klebt auch Glas und Gold. Wenn doch jemand seine Lieblingsblume neben meinem Herzen pflanzen würde, oder einen Stern gießen würde in mein Herz oder — mich ein weltentrückter Blick träfe —. Sei nicht bös, blauer Reiter, daß

ich wieder sentimental werde, ich brauch mir ja jetzt nur Deine Karte ansehn mit dem Spielpferdchen, genau so eins, wie dieses steht noch auf dem Krimmskrammsboden oben in meinem Palast in Theben; aus drolliger Spielfarbe, aus Herzkarminrot.

Aber ich habe nun auch eine Karte gezeichnet, Dich und Deine Mareia. Denk mal, Du bist ja selbst ein Pferd, ein braunes, mit langen Nüstern und Tränenrinnen, ein edles Pferd mit stolzem, gelassenen Kopfnicken, und Deine Mareia ist eine goldgelbe Löwin. Dein lieber Jussuf.

Die Wupper

Die Wupper ist vor, ich glaube, fünfzehn Jahren geschrieben worden. Und wenn man es recht nimmt, ist sie ein Beweis für die Naturgewachsenheit der Strömungen, die man mit dem Wort Expressionismus zu umschreiben sich gewöhnt hat, und die von vielen noch immer für ein bewußtes und nur bewußtes und darum unnotwendiges Gehirnprodukt, für etwas rein Konstruiertes und Errechnetes gehalten werden. Aber die Wupper, die ein völlig naiver triebhafter Mensch in einer Zeit schrieb, in der an Expressionismus noch nicht gedacht wurde, widerlegt diese Anschauung durchaus. Hier finden sich, vor anderthalb Jahrzehnten, die Elemente der expressionistischen Kunst so rein, als wäre das Drama gestern empfunden und niedergeschrieben worden. Freilich sind sie eingebettet in Naturalistisches, das damals die Zeit noch beherrschte und dem das nicht aus dem Bewußtsein, sondern aus dem Gefühl schaffende Talent der Lasker-Schüler sich nicht zu verschließen vermochte. So entstand eine Mischung der Elemente, die einzigartig ist und nirgends sonst gefunden werden dürfte: in ihr liegt für mein Gefühl der stärkste Reiz des Werkes. Denn das Naturalistische ist hier nicht etwa neben das Expressionistische gesetzt, es gleitet über, es verbindet sich organisch, ist untrennbar, weil es aus e i n e r Quelle fließt, und diese Quelle ist die Brust der Else Lasker-Schüler.

Eine Luft verbindet hier alles. In ihr lebt der Amadeus mit dem gläsernen Herzen ebenso wie der Proletariersohn Carl Pius, der komische rührend-beschränkte Großvater Wallbrecker wie die reizende kleine Schlange Martha Sonntag. In der merkwürdigen suggestiven Atmosphäre zwischen all diesen Figuren liegt das Unnachahmliche des Stückes. Hunderterlei belebt sie: Karussellmusik und Fabriksirenen, Sozialdemokratenlied und Kindergeschrei, die Melodie der Herumtreiber und die Dachspaziergänge eines mondsüchtigen Mädchens. Wuppertal, Arbeitervorstadt, Gartennacht, Jahrmarktstrubel gleiten, eng verschlungen, vorüber. Das Phantastische gibt den Reiz der Besonderheit, das Naturalistische das Gefühl der Erdennähe.

*

Die Aufführung muß sich, wie immer, bemühen dem Werk zu folgen. Also auch in ihr mußte versucht werden, eine Verbindung zwischen Naturalismus und Expressionismus zu schaffen. Freilich schien es uns, daß hier, wollte man zum Ziele gelangen, eine etwas veränderte Verteilung der Kräfte notwendig sei. So wurde in der Dekoration und in der Musik — die die Akte umrahmt und verbindet und, an gewissen Stellen, die Handlung begleitend ausdeutet — das Schwergewicht entschlossen zum Phantastischen hin verschoben. So wurde aber auch im Gegenteil im Schauspielerischen manches auf die Wahrheit und nur auf die Wahrheit der menschlichen Natur gestellt. Was aber vor allem angestrebt wurde, das war die Verbundenheit der Elemente ohne Bruch oder sichtbare Naht auch in der Aufführung zu erreichen, eine wenn auch ungewöhnliche so doch einheitliche Atmosphäre zu schaffen, in der alle diese Gestalten zu leben imstande sind. — Wir glauben also trotz der offenbaren Verschmelzung und Vermengung der Stile, die jedem sichtbar sein wird, den Vorwurf der Stillosigkeit nicht verdient zu haben, denn als einziges Gesetz schwebte uns vor: den besonderen und einmaligen Stil des Werkes in der Aufführung rein wiederklingen zu lassen.

Heinz Herald

Zur Wuppermusik

1.

Beginn des Jahres 1914 wurde Bekanntwerden mit Else Lasker-Schüler dem Humperdinckschüler und achtzehnjährigen Mit-Herausgeber der Zeitschrift „Neue Jugend" Ereignis und Wende. Ihr Jungsein mit uns, die Einsamkeit ihres Worts, die im Theben ihrer Seele Thron und Land sich schuf, weckte innig verwandtes Fühlen, warf die schöne Hand, durch die immer Glasperlen zu rinnen scheinen, zur Freundschaft hin. Von Stund an gingen wir, einander oft weltfern, kritischen Augs den andern stets beobachtend, gleichen Weg.

2.

Eines Tages gab Kenntnis der „Wupper" überraschend neuen Ausblick in die Landschaft ihrer Seele. Ich drängte, das Stück auf die Bühne zu bringen, privat, vor geladenem Publikum, einmalig, gleich wie — zuversichtlich, sie müsse erst ganz sich erschließen, um ganz einsam zu sein. In diesen neuen Gedanken sich einfühlend, hörte plötzlich sie aus tausend winzigen Ritzen und Fugen ihrer Dichtung Musik rinnen und quellen, Harmonika, Fuxpfeife und Trommel; so erwartete ihr Herz, daß aus meiner Liebe Ton und Gestalt sie würde. Ein Saal wurde gemietet, überstürzte Zeit stellte mich Allzujungen, Allzusubjektiven jäh mitten in den Stil ihrer Eigenwelt, so daß ich nicht befähigt war, so tief mich einzuspinnen, so Distanz zu mir selbst zu finden, um ehrlich formen und schaffen zu dürfen. Skizzen und Ideen entstanden hier und dort, aber sie waren zur Atmosphäre der Dichtung erhitzt und umgebogen. Die Zeit stürzte hin und ließ mich ratlos am Wege.

3.

Da zerriß mit einem Schlage alles zu nichts. Ein Vertrag rief mich mitten aus den Vorbereitungen ans deutsche Landestheater in Prag.

Und dann gingen Jahre.

4.

Nun ist doch der Plan Wirklichkeit geworden, und dem anreizenden Verständnis des Regisseurs Heinz Herald schuldet auch das Gelingen der Musik vielen Dank.

Dichtung, Musik, Darstellung und Rahmen mußten notwendig auf einen besonderen seltsamen Ton gestellt werden. Die Wupper, die Else Lasker-Schüler in einer einzigen Nacht unendlicher Einsamkeit schrieb, bis ihre Gestalten erregend sie umdrängten und die fünf Wände ihres Turmzimmers erfüllten, entstand zu einer Zeit, in der das Schlagwort Expressionismus noch nicht bestand und einer Ausdrucksform Etikett war. In der Einfalt ihres Herzens schuf Else Lasker-Schüler tief unbewußt ein seltsames Gemisch von Naturalismus und Expressionismus, doch ist dieser vor jenem weit entwickelt, und von Akt zu Akt fällt das Stück in den Schacht des Phantastischen. Bühnenbild mußte zu Fläche werden, Sprache in Schatten stürzen, Musik aus Atmosphäre geballt nebelhaft auf die Szene sich senken. Das Rollen der Drehbühne, die im Dunkeln Bild aus Bild gebiert, wird als Schicksal vom Orchester aufgefangen, das selbst Kammerbesetzung ist, leise seltsame Gesellschaft solistischer Stimmen.

Der Dichtung Schachtmelodie „O du lieber Augustin" rauscht aus den flächig erstarrten Farben Ernst Sterns, senkt von den nachzitternd formenden Händen des Regisseurs sich auf alle Gebärden, rollt auch durch die Musik.

5.

Kann ein Mensch sagen, daß er die Form fand? Wir können von Jahrtausend zu Jahrtausend nur suchen, können nie endgültig sein.

Unser Werk ist noch nicht das letzte Symbol unserer Liebe.

Unser Blut ist das ewige Symbol der Welt.

Friedrich Hollaender

Hermann Bahrs Komödien

Sie haben heute fast schon historischen Reiz. Wo sind die Zeiten? Wien war eine kaiserliche Stadt, und das Leben in der Stadt war bürgerlich. Zwischen dem bürgerlichen Dasein und der kaiserlichen Glorie das schimmernde Gewirk tausendfältiger Beziehungen von unten nach oben, in den Ueberlieferungen der Familien geschichtlich begründet, in den weltlichen und geistlichen Aemtern unübersehbar verzweigt, in den Festen der großen Geselligkeit glänzend zusammengefaßt. Gesellschaft war da. Das heißt — nein, das hieß: Bürgerlichkeit von adligem Schliff. So war der durchschnittliche Mensch immer in einem gewissen Widerspruch zu seiner angenommenen Form. Er lebte in einer harmlosen, aber andauernden Lüge, um die am Ende jeder wußte. Sie wurde nicht gemieden, sondern geliebt. Ihr uralter Zwang hatte sich gegen die Gefahr bösartig vergiftender Wirkungen schon seit Jahrhunderten den besten Auspuff geschaffen: die Leidenschaft für das Theater.

In allen Wiener Kommödien von der Hanswursterei über Raimund und Nestroy bis zu Karlweis und Bahr, überall sind die Spuren dieser beiden Wienerischen Grundmotive zu finden: die gesellschaftliche Lüge und — in tiefem Zusammenhang damit — die Freude am kostümierten Spaß, an der Verstellung, am Theater. Aber jede Zeit hat ein anderes Kostüm und eine andere Art zu lügen. Die Komödien von Hermann Bahr sind fast alle aus der Zeit der letzten Wiener Kultur. Die ist — oder war; denn wer kann wissen, was davon übrig bleibt? — so seltsam kunsthandwerklich, impressionistisch, kokett-veredelt, ungeduldig und sprühend, daß es heute noch schwer sein wird, unter ihrer flimmernden Fläche den Wert und die Fülle ihrer menschlichen Substanz zu bestimmen. Nun, dieses Geflimmer, in dem Sehnsucht und Snobismus, einfaches Selbstgefühl und gerissene Fingerfertigkeit sonderbar durcheinanderlaufen, ist kaum sonstwo in der Wiener Literatur so scharf und glänzend abgespiegelt worden, wie in diesen Komödien. Ihre Menschen sind voll von einer unsicheren, nach falschen Zielen verrannten Leidenschaft; von einem Witz, der dieser Leidenschaften spottet und doch an sie glaubt; von einer Anmut, die stark sein möchte und am Ende noch froh ist, mit allen ihren Schwächen heil davon zu kommen; von einer sehr verwickelten, verstellten und verschminkten Echtheit, die aber trotz allem echt ist. Ueberall guckt das Theater heraus: das wirkliche und das gesellschaftliche. Es sind Schauspielerstücke und Stücke für Schauspieler. Und die Schauspielerei darin hat genau den Zuschnitt, den sie in jener Wiener Epoche, nach dem Verfall der Wolterzeit und des Volksstückes, im Abblühen des Burgtheaters und im Aufblühen der Operette bekommen hatte: üppig und ängstlich, frech im Witz und beengt im Gefühl.

Aber „jene Wiener Epoche“, — die wir da als historische Vergangenheit betrachten — liegt nicht weiter als höchstens zwanzig Jahre zurück. Sie ist trotzdem in ihrer kulturgeschichtlichen Wesenheit gründlich vergangen; denn seither hat sich ja der Riß durch die Welt aufgetan, in den plötzlich ein ganzes Jahrhundert versunken ist. Immerhin: erst zwanzig Jahre! Die damals jung und stürmisch mitgemacht haben, sind heute noch kräftige Männer; die Spieler von damals haben noch lange nicht ausgespielt, die Erinnerung geht noch aufrecht und hat noch Blut in sich. Die Menschen sind noch da. Und so werden sie wohl, wenn sich indessen auch die Formen zerschlagen und abgebröckelt haben, immer noch Menschen derselben Menschlichkeit sein. Auch das läßt sich an diesen Komödien von Hermann Bahr nachprüfen; und es stimmt. Der Flimmer von Ueppigkeit, verspielter Laune und übermütigem Witz, der um die einzelnen Figuren und über ihrer Gesamtheit ist, erscheint wie aus geschichtlicher Ferne: andere Zeiten! Aber ihr leidenschaftlicher Schrei, ihr Tempo, ihr Zweifel, ihr wildes Verlangen, ihr Abirren und Umirren ist noch von heute, ist unser; — denn darin hat sich kaum etwas geändert. Hinter den kulturgeschichtlichen Formen dieser Komödien haben sich ihre menschheitlichen Typen lebendig erhalten. Sie gelten jetzt und sie gelten ewig; denn ihre Grundstimmung ist die trotzige Liebe zum Leben und der Hauptantrieb ihrer Bewegung ist das immer irrende, immer enttäuschte und immer doch bereicherte Gefühl.

Willi Handl

Zur Kunstgeschichte der Theaterdekoration IV

Die Bühne der Renaissance in Italien

Von Paul Zucker

Wir können annehmen, daß in Rom und auch an den kleineren Fürstenhöfen Italiens die perspektivische Bühne um 1520 vollkommen eingebürgert war. Die geistlichen Schauspiele wurden noch weiter in der althergebrachten Form der Sacre Rappresentazione aufgeführt, wenn auch der Höchstpunkt ihrer Entwicklung bereits überschritten war. Für die wieder erweckte antike dramatische Literatur ebenso wie für das entstehende nationale Schauspiel der Italiener kam jedoch nur noch die perspektivische Bühne in Betracht. Serlios ganz ausführliche Auseinandersetzungen im „secondro libro di Perspettiva" seines Architekturtraktates, dessen Erstausgabe 1545 erschien, ermöglichen es, uns ein genaues Bild davon zu machen, wie die Bühne Peruzzis und seiner Nachfolger in der ersten Hälfte des Jahrhunderts aussah.

Wesentlich vor allem ist die Zweiteilung der Bühne in Proscenium und hinteren Teil der Bühne. Eigentlich gespielt wird nur auf dem vorderen Teil, während der hintere tiefere Abschnitt der Ort ist, auf dem sich die plastisch-dekorative Bühnendekoration aufbaut. Durch die überstarke Perspektive dieses Teils und die Neigung des Bodens im Verhältnis 1:9 im Gegensatz zur vorderen Bühnenfläche ist eine Verlegung des Spieles nach hinten unmöglich gemacht. Da die Gestalt des Schauspielers sich nicht entsprechend verkleinert, würde die Tiefe vortäuschende illusionistische Wirkung des Aufbaues durch das Spiel zerstört werden. Daraus ergibt sich, daß der größere Teil des Bühnenraumes lediglich für dekorative Zwecke gedacht war, daß also der bildenden Kunst bei der Aufführung eines Theaterstückes der damaligen Zeit geradezu eine größere Wertschätzung eingeräumt wurde als der Literatur.

Die Bühne selbst wird nun plastisch ausgeführt, d. h. es werden zu beiden Seiten der Bühne die Häuser, Paläste und Bauten, die wiedergegeben werden sollen, auch wirklich körperlich aufgebaut. Der Aufbau der beiden notwendigen Fassaden geschieht nun nicht in realistischer Art, sondern die der Bühne zugewandte Fassade wird in der Art des perspektivischen Flachreliefs behandelt, so daß alle in Wirklichkeit parallelen horizontalen Linien auf einen ideellen Fluchtpunkt zulaufen. Die einzelnen Häuser, von denen jedes hintere naturgemäß erheblich kleiner als die weiter vorn gelegenen dargestellt wird, sind von einander durch Zwischenräume getrennt, die aber nicht, wie ein allgemein verbreiteter Irrtum annimmt, in der Art der späteren Kulissengassen zum Auftreten der Schauspieler dienten. Der hintere Bühnenraum wurde in keiner Weise vom Schauspieler berührt, das Auftreten geschah entweder seitlich vom Proscenium aus oder auch aus Türen, die in der dem Zuschauer zugewandten Front des ersten Gebäudes nach dem Proscenium zu lagen.

Soweit die perspektivische und technische Seite des Bühnenbildes. Was nun seine künstlerische Ausgestaltung anbetrifft, so unterscheidet Serlio drei verschiedene Typen. Er gibt alle drei Arten der Ausbildung des Bühnenaufbaues, nämlich für die Tragödie, für die Komödie und für das Satyrdrama, wie er es nennt — worunter wir uns die Kunstform der Ecloge vorzustellen haben — in Holzschnitten wieder. Während die Szene der Tragödie und Komödie rein architektonisch aufgefaßt wird, zeigt die der Ecloge einen ungebundenen, landschaftlichen Rahmen. Da die Aufführungen in der Karnevalszeit, d. h. also im Winter, stattfanden, so empfindet Serlio es „als einen schönen und großer Herren würdigen Luxus, frische Gräser, Bäume und Blumen in Seide nachzuahmen". Bei dieser Art der örtlichen Ausstattung verwundert es uns auch nicht, wenn er erzählt, bei einer Aufführung in Urbino seien die Hirten in Gold und Seide und mit Fellen der seltensten Pelztiere bekleidet erschienen. Es spricht auch dies dafür, wie wenig es selbst hier, wo man sich ganz naturalistisch glaubte, auf Naturwahrheit ankam, und daß ein rein formales Stilprinzip das Ausschlaggebende war. Ebensowenig wie etwa die Beleuchtungseffekte nach Vorschlägen Serlios durch sich drehende bunte Gläser entsprechen einige andere Angaben technischer Art unserem Empfinden. Nachdem er nämlich davor warnt, Figuren, Menschen oder Tiere in Bewegung als Staffage auf den Dekorationen gemalt darzustellen, da sie die Illusion stören würden — eine Verirrung des Geschmackes, welche wir 2½ Jahrhunderte später sehr verbreitet finden werden — gestattet er doch eine Art Marionetten, die aus Pappe ausgeschnitten im Hintergrund der Bühne in Bewegung gesetzt, Aufzüge, marschierende Heere und ähnliches wiedergeben sollen. Diese Marionetten bilden schon den Uebergang zu den rein technischen Angaben, die Serlio auch sehr ausführlich macht. Er gibt genau an, wie man

die Bewegung der Gestirne künstlich nachahmen könne, wie Blitz und Donner hervorgebracht werden und geht auf Flugwerke und ihre Bewegungsmöglichkeiten genau ein.

Endlich sei noch erwähnt, daß Serlio nie von einem Vorhang spricht, trotzdem uns doch bekannt ist, daß mindestens 1519 doch schon einmal ein solcher benutzt worden ist. Allgemein scheint die Einrichtung des Vorhanges um 1519 noch nicht gewesen zu sein. Da die Dekoration bei Serlio noch unveränderlich fest steht und in keiner Weise gewechselt werden kann, so war auch in der Tat der Vorhang nicht nötig. Die Annahme Creizenachs, daß schon in dieser Zeit bei glänzenderen Aufführungen der Vorhang allgemein üblich war, scheint mir durch die Anführung einer Stelle im Abenteuer von der Rocca di Tristano, das Ariost für die Ausgabe des Roland 1532 neu hinzudichtete, nicht genügend motiviert. Das Fehlen jeder Bemerkung hierüber bei Serlio ist ein zwingender Gegenbeweis gegen diese Folgerungen. Mit Recht aber schließt Creizenach aus dieser Stelle, daß, wie im alten Rom, die Bühne damals nicht durch Heraufziehen, sondern durch Herabfallen des Vorhanges enthüllt wurde. Ariost sagt: „Als die schöne Heldin Bradamante das Visier von ihrem Antlitz entfernte, bot sich ein Bild dar, wie wenn beim Fallen des Vorhanges die Bühne von tausend Lichtern erstrahlt und stolze Gebäude, Triumphbogen, Statuen, Gemälde und Vergoldung sichtbar werden."

Die von Serlio so eingehend beschriebene Bühne dürfen wir uns zwischen 1520 und 1525 als allgemein verbreiteten und feststehenden Typus vorstellen. Zur Aenderung ihres Bildes lag auch zunächst kein Grund vor. Wir hatten schon weiter oben von der wechselseitigen Beeinflussung der Literatur und des Bühnenbildes gesprochen. Jetzt hatte die Literatur die Bühne, welche sie brauchte — und die dramatische Struktur der neu entstehenden Bühnenwerke ebenso wie die der immer wieder neu entdeckten antiken Komödien änderte sich nicht so bald. So erhielten sich im Zusammenhang mit dieser einheitlichen Bühne, die schließlich doch immer einen öffentlichen Platz wiedergab, manche konventionelle Eigentümlichkeiten im Dialog und in der Führung der Handlung, so z. B. daß die Hausherren bei ihrem Erscheinen auf der Bühne noch Aufträge an die Dienerschaft in das Haus hinein rufen, ferner daß Unterredungen vertraulichster Art auf der Straße stattfinden, zuweilen mit der unwahrscheinlichen Motivierung, man könne sich auf der Straße freier aussprechen, ohne belauscht zu werden. (Miles gloriosus 596, vergl. Suppositi 1, 1.)

So folgen denn jetzt nach der Stabilierung der optischen Verhältnisse die Berichte über glänzende Theateraufführungen und künstlerische Bühnenbilder einander dicht. 1525 beteiligen sich San Gallo und Andrea del Sarto an der berühmten in Florenz stattfindenden Aufführung der „Mandragola" des Macchiavelli. 1526 arbeitet San Gallo an der Bühneneinrichtung zur „Clizia" desselben Dichters. 1528 finden wieder in Ferrara glänzende Aufführungen statt.

In Mantua treffen wir 1532 bei Gelegenheit des Aufenthaltes Kaiser Karls V. auf den Namen Giulios Romanos, der mit Castiglione aus Rom nach Mantua gekommen war. Ueber seine Tätigkeit als Bühnenarchitekt bei dieser Gelegenheit sind uns zahlreiche Berichte und Rechnungen erhalten. — Wir wollen nun nicht die ganze Reihe der Aufführungen, von denen uns Nachricht überkommen ist, hier aufzählen. Immer zahlreicher treffen wir berühmte Künstlernamen an, Dosso Dossi, Perino del Vaga, Girolamo da Carpi, der 1545 eine Aufführung der „Egle" in Ferrara inszenierte und andere. Die Vorstellungen der nächsten Jahre bringen auf lange Zeit hinaus kunsthistorisch keine neuen Momente. Die Vorliebe für das Theater greift immer weiter um sich, ein Karneval ohne Komödienaufführung und Intermedien scheint bald undenkbar. So werden auch die Festberichte, die sich uns erhalten haben, immer zahlreicher.[1])

Aber erst das Jahr 1584 bezeichnet einen entscheidenden Abschnitt in der Entwicklung. Waren doch mit der zunehmenden Verbreitung der Schauspiele und deren immer reicherer Ausstattung schon Stimmen der Kritik gegen die Mittel der künstlerischen Wirkung laut geworden. Einzelheiten, die zuerst geblendet hatten, wurden jetzt beanstandet und schon so kurze Zeit nach der Entstehung der Bühne fing man an, an Reformen zu denken. Man wollte, der strengeren Richtung der Zeit folgend, auch der Bühne, deren straffe Form anfing, dem eindringenden Geiste des Barocks nachzugeben, noch

[1]) Vergl. G. Lasca, Descrizione dell'apparato delle Commedie ed Intermedii, recitate in Firenze nelle nozze di Francesco de'Medici e Giovanna d'Austria. Firenze 1565. — L. Mellini, Entrata e apparato per le nozze di Francesco I. Firenze 1566. M. Cecherelli, Descrizione di tutte le feste e mascherate per il carnevale di 1567. Firenze 1567. — Später noch hervorzuheben: B. de Rossi, Apparato ed intermedii per le nozze di Cesare d'Este e Virginia de 'Medici. Firenze 1585.

einmal eine mehr klassische Richtung geben. Der bestimmende Künstler dieser Epoche, Palladio, war es, der zu dieser Reform berufen schien. Verbunden mit der strengeren Gestaltung des Bühnenbildes war noch eine andere Neuerung. Die Bühne wurde nämlich so ausgebaut, daß die Dekoration dauernd unveränderlich stehen bleiben sollte. Sie wurde also ein fester Bestandteil des Theaterbaues selbst. Schon vor dem Teatro Olimpico gab es zwar feste Theater. Es werden nämlich in den 60er und 70er Jahren des 16. Jahrhunderts in Venedig zwei „sehr schöne, mit größtem Aufwand erbaute" feste Theater erwähnt, die wahrscheinlich von Jacopo Sanovino herrührten. Doch dienten sie nur zu Aufführungen von Komödien während des Karnevals und ihre Dekoration wechselte mit jeder Vorstellung.

Palladio hatte selbst schon vorher seine Kunst wiederholt in den Dienst des Theaters gestellt. Er stattete 1561 den „Edippo" des Anguillara und 1562 die „Sofonisza" aus. 1565 erbaute er sogar in Venedig ein ganzes Theater für die Aufführung von Montevicentinos „Antigone". Daß die Entwürfe der Bühnendekoration des teatro olimpico noch vollständig von ihm stammen und Scamozzi nur in seinem Sinne für die vier Jahre nach seinem Tode erfolgte Vollendung seiner Pläne sorgte, kann als festgestellt gelten. 1555 war die Akademie der Olympier in Vicenza gegründet worden, die Theateraufführungen in klassischem Sinne veranstaltete. Palladio war Mitglied der Akademie und sowohl als solches, wie seiner architektonisch-klassischen Gesinnung nach der Berufenste zum Entwurf des geplanten festen Theaters. 1580 wurde der Bau, noch zu seinen Lebzeiten, begonnen, 1585 mit einer Aufführung des „Oedipus" von Sophokles in der Uebersetzung von Orsatto Giustiniani eröffnet. Vom Zuschauerraum des Theaters haben wir hier nicht zu sprechen, er lehnt sich an antike Vorbilder an. Das Wesentliche ist die Ausgestaltung der Bühne. Im gewissen Sinn kann man behaupten, daß sie einen Rückschritt darstellt. Das Proscenium ist seitlich und nach hinten zu in der Ebene gegenüber den Zuschauern von einer prachtvollen zweigeschossigen Architektur mit einer Attika abgeschlossen. Die Architektur selbst ist im edelsten Stil der Spätrenaissance gehalten und mit Statuen und Reliefs reich geschmückt. Die beiden Seitenflügel des Prosceniums enthalten je eine Tür, die Rückwand zwei kleinere und ein mittleres großes Tor. Durch die beiden Seitentüren des Prosceniums, sowie durch die beiden kleineren Tore der Rückwand öffnet sich der Blick auf je eine Straße in prachtvoller plastischer Perspektive. Die mittlere große Toröffnung der Rückwand läßt den Blick auf einen kleinen Platz, von dem wieder drei Straßen ausgehen, offen.

Der Unterschied gegenüber dem allgemein verbreiteten Bühnentypus ist, daß anstelle des einheitlichen öffentlichen Platzes oder des einheitlichen Straßenbildes hier wieder die Rückwand getreten ist. Erst durch diese Rückwand öffnet sich der Blick auf den anderweitig unmittelbar an das Proscenium anschließenden, ansteigenden Teil der perspektivisch aufgebauten Bühne. Dafür ist sowohl die architektonische Durchführung der einzelnen Bauten, wie die perspektivisch-illusionistische Wirkung des ganzen Anblickes von einer solchen Vollkommenheit, wie sie eine wechselnde Dekoration, die nur für kurze Zeit bestehen bleiben sollte, niemals haben konnte. Der Horizont liegt ungefähr in Höhe der sechsten Sitzreihe des Zuschauerraumes, für unsere Begriffe also ziemlich hoch. Das Steigungsverhältnis der Hinterbühne ist 1:5, also noch viel stärker, als es Serlio für seine Bühne angibt. Selbstverständlich hatte auch hier der Schauspieler auf dem hinteren Teil der Bühne nichts zu tun, die dramatische Handlung wickelte sich lediglich auf dem Proszenium ab. Wie man noch heute an Ort und Stelle beurteilen kann, sind die Architekturen ziemlich farbig gehalten. Auch als selbständige Architekturenentwürfe — ganz abgesehen von ihrer späteren dekorativen Verwertung — sind sie eines Palladio durchaus würdig. Bei der genaueren Ausbildung dieser Hinterbühne war dann allerdings auch Scamozzi stark beteiligt. Er wirkte auch später in Palladios Sinne weiter als Bühnendekorator.[1])

Um die hervorragende Wirkung der perspektivischen Aufbauten des teatro olimpico verstehen zu können, müssen wir daran denken, daß, wie schon mehrfach hervorgehoben, die Modellspielerei seit dem letzten Drittel des Quattrocento allgemein verbreitet war und so auch eine bedeutende technische Vollendung in der Ausführung perspektivischer und anderer Modelle erreicht war. Als eine Parallelerscheinung zu den Bauten des teatro olimpico könnte man vielleicht die um 1560 entstandene Modellstadt „Roma" im Garten der Villa D'Este anführen. Wahrscheinlich von Pirro Ligorio angelegt, bot sie im kleinsten Maßstab plastische Rekonstruktionen der antiken Ruinen Roms und machte wohl unter freiem Himmel einen noch seltsameren Eindruck als die Schöpfungen Palladios unter dem Theaterhimmel der Vicentiner Akademie.

[1]) Vgl. Scamozzi, Dell'idea della architektura universale. Venezia 1687.

Porträts junger Schauspieler

Gertrud Welcker

Es ist von der Begabung der Schauspielerin Gertrud Welcker zu reden; einer Begabung, die gleich auffällig durch ihre Stärke wie durch ihre Vielfältigkeit ist, als einer Schauspielerin gehörig — oder vielmehr: eine Schauspielerin füllend, erfüllend, formend —, die heute schon durch Kraft und Intensität in gleichem Maße wie durch Reichtum überrascht.

Oder nicht überrascht; denn etwas Natürlicheres als ihre Begabung ist kaum zu denken. Wenn unter den Schauspielern die Begabungen, die von ihrem Träger divergieren, naturgemäß überhaupt seltener sind — hier haben wir die volle Identität. Beim Schauspieler ist auch am leichtesten die meist müßige Frage nach „Genie oder Talent" zu beantworten — beim Schauspieler, dem Prototyp des Künstlers: das Talent schickt, von sich aus, reserviert, sich reservierend — und es kann dabei größer und tragischer sein als ein Genie — seine Begabung in die Dinge, fast indigniert; es kann sich selbst zusehn, sein Werk ist von ihm abgelöst, hat aber nur eine beschaubare Fläche. Das Genie drängt sich selbst, ganz, unteilbar, auch mit allen eben nicht erforderten Kräften in sein Werk; seine „Natürlichkeit" (womit nur eine Tatsache und nicht ein Verdienst festgestellt wird) besteht darin, daß die Nabelschnur zwischen Organen und Organ nicht gelöst wurde. Das Werk ist vielfältig — und wechselnd, bis zu Zuckungen! — durchpulst; von einer fabelhaften Vollkommenheit, beängstigender als das eines Talentes — und nie ganz beendet. Die Zeiten formen noch daran, so am Werke der großen Dramatiker; oder die Teilnehmer, die Genießenden — dies kommt für das Werk des Schauspielers in Frage: das Talent stellt eine Leistung hin, die Sache ist zu Ende, es ist selbst erledigt; das Genie stellt eine Aufgabe, die neue Zeugung beginnt, Welt und Mensch sind fragwürdig, das Problem erwartet.

Die Schauspielerin Gertrud Welcker? Seit dem ersten Worte sprechen wir von nichts als eben von ihr. Wir haben die Maßstäbe, gewonnen aus dem ersten Eindruck von der Ganzheit ihrer Begabung — nun also zum Einzelnen ihres Werks, und ob es Leistung schlechthin oder die Leistung einer neuen Aufgabe ist:

Sie spielt in Hasenclevers „Sohn" die Adrienne. Ihr gehört, nachdem sie mehrmals bedeutend genannt wurde — und sie enttäuscht dann nicht — die erste Szene des vierten Akts, und sie erfüllt sie. Sie ist durchaus modern und Künstlerin genug, hier nicht nur eine Rolle zu spielen, eine beliebige Frau zu sein, sondern, an exponierter Stelle, ein Organ in einem Organismus zu sein und zu bedeuten und zu repräsentieren. Sie hat den Mut und den Takt, sich zu exponieren — in eben den Grad der Lautheit, des Selbstbewußtseins und der Repräsentation, in gerade die Haltung, die von dieser Rolle erfordert wird. Sie schillert; ihre Grazie ist zugleich aufgegeben — von den schonungslos betonten Notwendigkeiten des Lebens — und eine Auswirkung; sie repräsentiert, zwischen Natürlichkeit und Fassung, eine Natur — und mehr als das. Diese Adrienne ist für den Sohn ein Erziehungsfaktor, und läßt keinen Zweifel darüber, daß sie es nicht weiß. Gerade in dieser Rolle hat sie (ungefähr) zu sagen: „Ich bin ein Weib — mehr kann ich nicht tun." Sie kann mehr tun, und tut mehr; innerhalb und außerhalb dieses Stückes — nicht nur das „Mehr", das zur Erledigung, zur Erzeugung dieser Aeußerung nötig ist. „Die süße Adrienne", wie sie, vom Freunde, genannt wird! Diese Natur, die damenhaft sein kann, und beides, Natur und Damenhaftigkeit, mit der Sicherheit des Geschäfts, ja als Verpflichtung eines Amtes auffaßt. Sie steht nicht nur für sich, die Kindliche, die im Verhältnis zum Sohn durchaus Gebende, die süße Adrienne — — und dies, weil Gertrud Welcker weiß, was sie ihr zu geben hat; weil sie mit einer vorübergehend erstarrenden Zurückhaltung des Auges, einer bis ans Brüchige hinangeführten, fast als primitiv gespielten Planierung der Stimmführung genau den Schatten zwischen Individualität und Bedeutung, privater Existenz und Rolle, Instinkt und öffentlichem Wesen trifft. Gertrud Welckers Darstellung ließ nicht nur das Individuum, nicht nur den Typus, sondern auch die Rolle mit nicht nur dramatischer, nicht nur theatralischer, sondern literarischer Wirkung rein und tief erkennen. Sie gehört zur sogar noch heute seltenen Kaste der geistigen Schauspieler.

Sie spielt im „Lebenden Leichnam" die Schwägerin Fedjas — und fügt sich ganz ein; Familie, aus der ein starkes Gefühl sie heraushebt; Nervosität aus Altruismus — und bis ins Physiologische

vertieften und geklärten Gründen. Sie besteht neben Fedja — und bedrängt ihn nicht. Wie Gertrud Welcker dies macht? Oh, sehr einfach: sie kann so gut sein — in einer leichten, „unbewußten", kaum beachtlichen Schmiegung zu Fedja hin, oder wie sie unachtsam die Notwendigkeit, einen Handschuh zu schließen, erfüllt — daß sie vergessen läßt, wie klug sie ist! Das schwerste für den Schauspieler.

Konversation, gemildert durch Bedeutung (ohne Bedeutsamkeit), gesteigert durch Verflechtung und Notwendigkeit; Phantasie, gelenkt in soziale Formen, beherrscht, und nicht mehr Spiel —

Aber Gertrud Welcker spielt auch die Jessica. Genau so unjüdisch wie ihr Vater Shylock von Wegener gespielt wird, und auch sie beweist, daß das Jüdische — kaum das Kostüm kann eine ghettohafte Spannung geben — für die Rolle ganz unwesentlich ist. Die Welcker spielt sie in einem beherrschten, elastischen Krescendo: recht offen, leise gehaltne Reizung, dann ganz ein vor Erregung ängstlicher und vor Angst plötzlich übermütiger Knabe — was für ein Knabe! — und kommt zu diesem Forte wie Dolce: zur ersten Szene des fünften Aktes, dieser schönsten Szene dramatischer Literatur; und erlöst darf man fühlen, wie Süßigkeit der Sinn aller Worte, Glück der Sinn aller Welt, Erlösung der Liebe allen Lebens ist. DieseSzene sollte ein Auftakt sein und wurde in der Hand des Dichters zum Höhepunkt. Gertrud Welcker erfüllt sie, zurückhaltend, gehemmt, und dennoch ausströmend über den Partner hin. Geschick und Mißgeschick des Dichters sind erhellt; der Rest ist Nachklang, mit leiser Ungeduld geduldete Aufklärung von Geschäften. Die Nacht, Lorenzo, die Musik und die Sterne sind voll vom Namen der Judentochter: Jessica.

Sie spielt, an einem andern Ende der Welt, im „Michael Kramer" die Liese Bänsch. Ihre beherrschteste Rolle; man hat bestätigt, wie sie ist. Mit dieser Klugheit macht sie die Primitivität der Rolle belangvoll. Sie wird ihr gerecht, da sie nicht entwickelt. Die Gestalt ist ein Ergebnis der Vorarbeit; ein schon erledigtes, um so runder gemeistertes Einzelerlebnis, in dem ein Teil der Anlage Vollständigkeit, Vollkommenheit bewirkt. So wird Liese Bänsch sehr jung; sehr unschuldig, dicht an der Verdorbenheit; sehr naiv; ein kleines gieriges Kind, mit den Mitteln der menschlichen Berechnung — und da sie so zusammengesetzt, ohne Auftrieb, der Entwicklung nicht fähig, da diese bunte blecherne Erscheinung schon fertig ist bis in die hohe Stimme, und niemand es unternehmen wird, sie zu biegen: wird sie, in Gertrud Welckers Hand, des Mitleids würdig, und erhält und erweckt das ihr selbst Fremdeste: Rührung.

Gertrud Welcker geht bis an den Horizont und spielt in „Frühlings Erwachen" die Ilse. Auch den Kennern des Werkes wird offenbar, wie diese — in des Stückes Mitte stehende — Gestalt seinen menschlichsten und moralischsten Sinn offenbart: wirklich, es ist ein „unmoralisches" Stück! Hier ist die Antwort auf die Frage, an der die Kinder zerbrechen. Wie gibt sie Gertrud Welcker? In einer einzigen Melodie, jeden Laut, jede Regung aus der Tiefe eben erschaffend; ganz gelöst, ungehemmt und gefaßt; völlig beziehungslos, und damit alle Gestalt des Stückes in ihre Richtung ziehend; himmlisch erdenhaft, ganz Gestalt, leicht und üppig, ein Werk. E i n e Bewegung nur in dieser einzigen Szene; sie geht, an Moriz Stiefel vorbei, von rechts nach links über die Szene. Aber es ist Tanz und Aufruhr, unendlich erleichtert; in unbedachten Worten am schwarzen Leben Moriz Stiefels vorbeiströmend, mitleidslose Güte, ein griechisches Vasenbild, ein über alle Gefahren geklärtes irdisches Glück, ganz zum Gange einer Linie geworden, ganz eine klare fessellose Melodie — bis in die linke Kulisse.

Dies sind Merksteine aus einem Werk, einzelne Stationen; der Horizont dieser Schöpfung ist vorgezeichnet, die Spannung fühlbar, die Pole sind noch nicht bestimmt; diese Schauspielerin hat noch mindestens eine Zukunft. Bald können ihre intelligenten Nerven die Lulu spielen, ihre Melodie könnte sich heute schon in der Viola stählen und in der Rosalinde beweisen. Ihre Festigkeit würde die Antigone halten. Was, außer vielleicht den Figuren holländischer und schlesischer Bäuerinnen, wäre ihrer Linie und ihrer Melodie unmöglich? Was ihrer Kunst, nach dem Hingehn des Naturalismus, fremd? Sie wird einmal wählen können, ob sie die Eboli (eine ganz neue Rolle) oder die Königin, die Elisabeth oder die Marie Stuart spielen will.

Es war der Kreis einer Schauspielerin zu durchmessen, aber wir haben uns in die Mitte führen lassen. Mit gutem Grunde; noch ganz anders als der Schauspieler der Repräsentant des schöpferischen Mannes sein kann, enthüllt und erfüllt die Schauspielerin den Sinn und das Wesen des Weibes.

Rudolf Leonhard

Niddy Impekoven

Wie der Tanz dieses Kindes das Leben zusammendrängt.

Wie erscheinen vierzehn Jahre uns sonst nur als kleiner Ausschnitt. Andere Hände dieses Alters können kleine Drachen halten, an flatternden bunten Ballonen sehnsüchtig in die Höhe streifen, lassen kleine Segelschiffe über morgendliche Teiche in den Parks fahren, gehen abends an der größeren Hand der Zofen nach Hause und treiben, gleich dem Wind in ihren gedrehten Haaren, durch dieses Jahr.

Sie aber steigt wie aus ihren schmalen Hüften aus der Wölbung des vierzehnten Jahres und bannt das Dasein als beglückende Idylle um sich in die Hölle der Zeit. Wie selbstverständlich ist alles: sie atmet es um sich aus: Rehe, die in Blumen säugen und Schafe; mit kleinen Wolken gehen sie im Kreis unter dem Meerhimmel. Der Uebermut der Sterne und Bienen gibt ihr genug Fröhlichkeit. Junge Flamingos wachen an einem pastoralen See. Zwischen Regenbogen geht ein Menuett. Kleine Tiger beißen sich spielend ins pelzige Fell . . . Wie alles da ist! Kennst du das Leben nicht ganz, hier ist es gefüllt und rund und tanzt zart wie in einer Fontänenkugel. Das Dasein ist zärtliche Laune. Sonst nichts. Das Schicksal scheint niedergetanzt von einem Kind, ein unendlicher Gedanke. Nur ihre schlanken und sehnigen Schenkel haben eine Ahnung von Weichheit und Frau.

Als es sie durchfährt, daß das Bleibendste des Traums das Schweben sei, ist sie so vogelhaft, daß aus dunklem Fliederduft Amseln singen, Sonne untergeht und Gärten rot werden. Als Kolibri schießt sie durch Zweige, strahlend ein Pfau schlägt sie goldene Räder vom Ast. Unerträglich klirrt es von Süßigkeit der Nachtigallen um ihre Hüften. Die ganze Vogelwelt zwitschert in ihrer Haut, und der Mond geht auf. Da kommt die große Angst der Helden und sanften Tiere, die beide allein um das Unmeßbare wissen, in sie gebraust, und die Grazie des tödlich schönen Körpers trägt das ewige Zittern der ganzen Kreatur vor der überwältigenden Tiefe des Dunkels. — Wenn dies Mädchen eine Frau wäre, ständen die Männer auf und töteten sich. — Aber es gibt aus solch plötzlichem Erschrecken, das hinunter reißt ins Bodenlose, soll es nicht Wahnsinn werden, nur eine Linderung: den Schlaf . . . und sie begibt sich hinein mit einer solchen Bewegung, daß es alle erlöst und besänftigt.

Oftmals steigt der Saft der Erde ganz deutlich in ihren Leib. Tritt jemand in diesem Augenblick in den Saal, schleudert die Spitze des Scheinwerfers ihn an die mütterlichste Stelle des Gestirns. In einer wundervollen Seligkeit, scheint es, wächst hier die erste Pflanze, die immer eine Jungfrau war. Man weiß plötzlich den Leib von Lianen, die schöne Grausamkeit der Orchideen, warum die Sommernächte wild auftreiben und um den guten Glanz der Beeren. Aber auch wie die fetten weißen und porzellanroten Korallen steigen. Irgendwo muß eine Sonne oben im Saal sein oder ein Sternhimmel. Später reißt ein bleiglühender Mond das Hochwachsende nach oben, zerrt und stürzt es zurück. Das gibt jene Pause der panischen Lähmung, in der das Meer nachts, hin und hergezogen im Krampf unter dem Mondschein fließt. Liebe und Tod wachsen kindlich in dieser Minute. Warum tanzt sie dies nicht auf unserer Wiese in Rottach? Unsere Blumen, die lachen können, würden sich ausblühen an einem Mittag vor Glück.

Gleitet das Kind in den spielerischen Chopin, weißt du, wenn du nie ihn sahst, wie ein Fasan aussieht, daß ein Mörder freundliche Worte hat, wie die jungen Fische aufwachsen, und daß das Weltall zwischen den zwei Sekunden eines Mädchenlächelns schwebt.

Furchtbar freilich, wenn die Heiterkeit dieser Kniee in die Figur der Puppe sich bricht, und ihr engliges Lächeln die Tragik des endlosen Spiels beschwört. Spielt uns der Kinderleib wahrhaft vor, daß nirgends ein Ende, nirgends der Anfang sei? Sollen wir so rührenden Gesten glauben, daß wir uns in Wahrheit immer belügen und daß die große Ratlosigkeit und das Chaos nur hinter uns stehen, und wir nur einstudierte Spiegelbilder sind mit Sinn und Geist? Ist diese schöne Haut dies Auge erloschen? . . . Wäre nicht eine schmeichlerische Locke in der Stirn, man könnte irr werden an dem Dasein, hinausgehen und anders werden von diesem Tag ab.

Noch preisen ihre Beine und Mund aber diese Stunde.

Dichter würden ihr sagen: Mondwelle, Blutblume, geöffnete Rosamuschel, junge Agave, sibirische Füchsin, Mai über den Schären, du süßes Gazellenauge, mein schwelgerischer Rosensturm.

Frauen leben in ihr die Kindheit wieder, wo sie glücklicher waren. Mädchen schwimmen im Rhythmus solch pastellener Träume. Männer, die viele Frauen gezwungen, begreifen, was Weinen ist.

So wäre das Ganze eine kosmische Idylle, das Leben auf dem Orion könnte so sein, Gott selbst säße in jedem Palmwedel und sie sei selber statt aus einer Mutter aus einem Geruch von den Bäumen des Paradieses gewachsen. Sie tanzt, was alle verloren. Darum liebe sie ein jeder.

Manchmal bilden sich aus ihren Schleifen drehende Wellen und du siehst dein Schicksal und jedes deiner Gesichte darin. Häufig weiß sie die Farbe jedes Dings und malt sie mit sorgloser Zehe in die Luft. Oft rinnt, wie von kleinen Steinen in einem Fernrohr, das Nahe und Weite ineinander und gibt das bestürzende Leben schlicht in sie zusammengedrängt. Wie mühlos sie es bezwingt! Einmal nur tritt sie aus dem Unbeteiligten heraus und verläßt ihr Alter, wenn die Haare gleich dichtem Bienenschwarm hinter ihr fliegen und ihre Hüften sich heftig hinüberbewegen .... und dies nicht mehr Kind ist und noch nicht Frau, sondern Hinüberwollen in den anderen Zustand, die flackernde Sehnsucht auf der Mitte nach dem noch Unmöglichen. Die Schöpfung, die in ihrer Kleinheit so groß sich gespiegelt, hat sie entlassen in ihren eigenen Ausdruck und ihr Blut. So tritt sie aus der Fassungslosigkeit mitten in unser Leid und wir lieben sie näher noch und inbrünstiger wie um das andere, denn sie tanzt ihre Sehnsucht so wie unser Schicksal und unsere Seele, die zwiespältig noch ist und göttlich gezüchtigt und erst auf dem leidvollen Wege zur Schlichtheit; und die blutig ist von zahllosen Schmerzen, weil auch wir immer auf dem Wege sind, über Stunde und Tag und Schicksal das noch Unfaßbare zu begehren.

Wie der Tanz dieses Kindes das Leben deutlich macht.

Kasimir Edschmid

Die Briefe an Franz Marc von Else Lasker-Schüler sind der noch unveröffentlichten Kaisergeschichte mit selbstgezeichneten Bildern „Der Malik" entnommen (Meinem unvergeßlichen Franz Marc in Ewigkeit), die demnächst im berliner Verlage von Paul Cassirer erscheinen wird.









